I

# DIE CHRISTLICHE KUNST

MONATSSCHRIFT
FÜR ALLE GEBIETE DER CHRISTLICHEN
KUNST UND KUNSTWISSENSCHAFT

DREIUNDDREISSIGSTER JAHRGANG
1936/1937

IN VERBINDUNG MIT DER
DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST E.V.
HERAUSGEGEBEN VON DER
GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST
KUNSTVERLAG, GMBH, MÜNCHEN

SCHRIFTWALTUNG:
PROFESSOR DR. GEORG LILL, DIREKTOR DES BAYERISCHEN LANDESAMTES FÜR DENKMALPFLEGE, MÜNCHEN, WITTELSBACHERPLATZ 2

DRUCK: F. BRUCKMANN KG., MÜNCHEN

# INHALT DES DREIUNDDREISSIGSTEN JAHRGANGES

## A. AUFSÄTZE

### I. ÄLTERE KUNST


Seite

Abessinischer Kirchenbau. Von S. *Guyer* 80
Der Bildinhalt am Papstsarge im Bamberger Dom. Von Richard *Wiebel* ..... 71
Christus und die Sponsa. In der Heilig-Grab-Kapelle des Magdeburger Doms. Von Otto *Gillen* ..... 202
Die Madonna von Oberstdorf. Von Josef *Christa* ..... 320
Das Lächeln des Rheingaues. Von Leo Maria *Sternberg* ..... 77
Leonardos religiöse Symbolik in seinen Madonnenbildern. Von Emil *Möller* ..... 262
Tizian als religiöser Maler. Von Georg *Weise* ..... 161
Der künstlerische Orgelprospekt. Von Joseph *Wörsching* ..... 97
Die Sternbacher Pieta. Von E. *Breitenbach* und Thea *Hillmann* ..... 268
Finnische Holzkirchen. Von Hans *Henniger* ..... 305
Das Telgter Hungertuch. Von Elisabeth *Hohmann* ..... 292
Die ursprünglichen Lichtverhältnisse in der Asamkirche in München. Von Carl *Lamb* ..... 311
Die Krippe von Dießen. Von Georg *Lill* 65


### II. ZEITGENÖSSISCHE KUNST

#### a) ALLGEMEINES


Der künstlerische Orgelprospekt. Von Joseph *Wörsching* ..... 97
Die Märtyrerkrypta des Xantener Domes. Von August *Hoff* ..... 17
Was wird aus den Kirchenbauten des XIX. Jahrhunderts. Von Heinr. *Lützeler* 249
Die zeitgemäße ungarische Kirchenkunst. Von János von *Jajczay* ..... 333


#### b) ARCHITEKTUR


Schultes Kirchenneubauten in Waldfischbach und Hassel. Von Richard *Hoffmann* ..... 193
Friedhofsgebäude in Ingolstadt von Schwäbl. Von Georg *Lill* ..... 33
Ein Muster des Kleinkirchenbaues. Von J. J. *Morper* ..... 27


#### c) MALEREI UND GRAPHIK


Leo Diets „Spinis coronatus est". Von Bruno *Binder* ..... 153
Albert Figel als Madonnenmaler. Von Georg *Bründl* ..... 151
Ein junger Bildschnitzer und Glasmaler. Zu dem Werke von Joseph Jäger. Von Heinrich *Getzeny* ..... 129

Seite

Die Erneuerung des Chorhauses von St. Urbanus in Buer. Von A. *Hoff* .... 299
Ein Glasfenster für Bobingen. Von Ernst *Kammerer* ..... 54
Der Kirchenmaler Eduard Horst. Von Otto *Klein* ..... 140
Zur Kunst Ernst Bahns. Von Anton *Maxsein* ..... 1
Ein Mosaikkreuzweg von Joseph Eberz. Von Heinrich *Getzeny* ..... 134


#### d) PLASTIK


Vilma Schalk und ihre religiöse Keramik. Von Bruno *Binder* ..... 200
Religiöse Bildwerke Wilhelm Gößers. Von Bruno *Binder* ..... 230
Ein junger Bildschnitzer und Glasmaler. Zu dem Werke von Joseph Jäger. Von Heinrich *Getzeny* ..... 129
Eine monumentale Altargruppe von Hein Minkenberg in Emmerich. Von A. *Hoff* ..... 55
Die Erneuerung des Chorhauses von St. Urbanus in Buer. Von A. *Hoff* .... 299
Religiöse Plastik am Rhein. Von A. *Hoff* 108
Neue Grabdenkmäler. Von Richard *Hoffmann* ..... 42
Christus am Ölberg. Ein Grabmal von Tonio Fiedler. Von Ernst *Kammerer* .... 55
Der Kreuzweg von Franz Luitpold Bauer. Von Ernst *Kammerer* ..... 156
Ein Kreuzweg für die Frauenfriedenskirche in Frankfurt a. M. Von Ernst *Kammerer* ..... 357
Friedhofkunst von Hans Leitherer. Von Heinrich *Mayer* ..... 38
Ein neues Monumentalwerk christlicher Kunst. Von Gg. *Pfeill* ..... 154
Volwahsen Herbert. Ein junger schlesischer Bildhauer. Von Heinz *Stephan* ..... 11
Der Bildhauer Franz Forster: St. Florian. Von Karl *Watzinger* ..... 154


#### e) KUNSTGEWERBE


Neue Kirchenfenster. Von K. G. *Pfeill* . 224
Ein gestickter Kreuzweg von Wilhelm Rupprecht. Von August *Hoff* ... 138
Paramente von Grete Badenheuer. Von August *Hoff* ..... 277
Paramente von Trude Benning. Von August *Hoff* ..... 285
Tabernakel für den Dom in Minden. Von Alfons *Hoffmann* ..... 156
Religiöse Buch- und Schriftkunst. Von *Pfeffer*, Rottenburg ..... 240
Einige Meisterstücke neuzeitlicher Paramentik. Von Prof. Martin *Wackernagel* ..... 299

Seite

## III. GRUNDSÄTZLICHES

Nikolai Ljeßkow über Aufgabe und Niedergang der christlichen Kunst. Von K. G. *Pfeill* ..... 322

## IV. BERICHTE AUS DEUTSCHLAND

(Meist Ausstellungs- und Sammelberichte)

**D**üsseldorf ..... 48, 151, 234, 350
**H**einrichau ..... 152
**K**öln ..... 18, 234
**M**ülheim a. d. Ruhr ..... 233
München ..... 119, 144, 186, 235
**N**eiße ..... 152

KONGRESSE UND VERSAMMLUNGEN:

Tagung der Diözesangruppe Münster der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in Lüdinghausen. Von A. *Hoff* ..... 50
Notwendigkeit neuer Formen christlicher Totenehrung. Gemeinschaftstagung in Mülheim a. d. Ruhr. Von G. *Pfeill* ..... 51
Tagung für christliche Kunst in Kempen, Niederrhein. Von K. G. *Pfeill* ..... 147
Niederrheintagung der Diözesangruppe Münster der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. Von A. *Hoff* ..... 151
Zur Vertiefung des religiösen Kunstschaffens. Künstlertagung in Mülheim a. d. Ruhr. Von K. G. *Pfeill* ..... 232

## V. BERICHTE AUS DEM AUSLAND

**B**rüssel ..... 274, 350, 354
**F**lorenz ..... 296
**I**talien ..... 187
Internationale kunsthistorische Tagung ..... 350
**M**echeln ..... 152
**R**om ..... 25, 53
**S**apporo (Japan) ..... 323
Sechsundsechzig Bilder suchen einen Autor . 350

## VI. DENKMALPFLEGE

Die Restaurierungsarbeiten im Innern der Stadt- und Marktkirche St. Lamberti in Münster i. W. Von Ernst *Bahn* ..... 328
Die Erneuerung der Seminar- und Konviktskirche in Speyer. Von J. J. *Morper* ..... 28

## VII. FORSCHUNGEN

Grabdenkmal des Grafen Oswald Törring in Baumburg. Von August *Böhaimb* ..... 58
Alte Grabdenkmäler in Haslach bei Traunstein. Von Walter *Bombe* ..... 59
Alte und neue Wandmalerei. Von Walter *Bombe* ..... 157
Zwei Weihnachtsbilder der Altkölnischen Malerschule. Von Walter *Bombe* 236
Die Reliquiengläser im Klerikalseminar in Freising. Von Ludwig *Fuchs* ... 92
Der Christus von Heldenbergen. Von Karl *Gaede* ..... 325
Der Maler nach Abraham a Sancta Clara. Von Max *Grempe* ..... 60

Seite

Vom Heiligen Quell. Von Elisabeth *Hohmann* ..... 358
Kleiner Beitrag zur Entstehung der Krippe. Von Georg *Lill* ..... 90
Ein neuentdecktes Muttergottesbild von H. Holbein d. Ä. Von Georg *Lill* .. 124
Historischer Krummstab im Bistum Danzig. Von H. *Mankowski*, Danzig ..... 57
Zur Baugeschichte des Bamberger Domes. Von J. J. *Morper* ..... 122
Wiedergefundenes Selbstbildnis Hermann Tom Rings bei der Restaurierung von St. Lamberti zu Münster i. W. Von N. *Rodenkirchen* ..... 326
Seltsame Bienenstöcke. Von Fritz *Wiedemann* ..... 328

## VIII. PERSONAL- UND KÜNSTLER-NACHRICHTEN

**B**raun, S. J. P., Josef ..... 120
**H**ensler, Arnold ..... 189
Hoffmann, Dr. Richard ..... 56
**M**eyer-Speer, Paul ..... 88
**P**feffer, Pfarrer (Lautlingen) † ..... 188
**R**anftl, Prof. Joh. † ..... 240
**S**chiestl, Heinz ..... 191
Schmitz, Prof. J. † ..... 56
Schulz, Prof. Otto ..... 239
Staud, Dr. Rich. (Ötringen) ..... 28
**W**endling, Prof. Anton ..... 88
Witte, Fritz, (Köln) † ..... 190

## IX. TECHNISCHE MITTEILUNGEN

Ein Blick in die Werkstätte eines Holzbildhauers. Von Cyrill dell' *Antonio* 243
Gas für Konservierung in Kirchen. Von *Grempe* ..... 245
Bild und Rahmen. Von *Grempe* ..... 275

## X. BÜCHERSCHAU

Die großen Kunstveröffentlichungen des italienischen Staates *(Lipinsky)* ..... 248, 300, 332
Die Weihnachtskrippe. 12. Jahrbuch des Kartellverbandes deutscher Krippenfreunde *(Lill)* 160
d'**A**gnel, G. Arnauld: L'Art religieux moderne *(Staud)* ..... 62
**B**ier, Justus: Tilmann Riemenschneider. Ein Gedenkbuch *(Lill)* ..... 192
Bitterlich, Roswitha: Schwarz-Weiß-Kunst *(Lill)* ..... 93
Breuer, Peter: Münchener Künstlerköpfe *(Lill)* 359
**D**orner, Alexander: Meister Bertram von Minden *(Lill)* ..... 246
**E**schweiler, Jakob: Katalog des Erzbischöflichen Diözesanmuseums, Köln *(Lill)* ..... 191
**F**ränger, Wilhelm: Matthias Grünewald in seinen Werken. Ein physiognomischer Versuch *(Lill)* ..... 192
Friedhof und Grabmal. Richtlinien für die Gestaltung des Friedhofes und Musterfriedhofsordnung vom 27. Januar 1937 *(Lill)* 192
**G**ebet- und Gesangbuch: „Lobt den Herrn!" für das Erzbistum Bamberg *(Lill)* 64
Gottesdienst. Ein Zeitbuch *(Lill)* ..... 247
Grabkreuze aus Metall von der Württembergischen Metallwarenfabrik Geislingen und der Firma J. Riedlinger, Auerbach *(Lill)* .. 64

Seite

Herder, Der Große: Nachschlagewerk für Wissen und Leben *(Lill)* ..... 360
Hoeber, Karl: Erwin Hensler, ein Cicerone deutscher Kunst *(Sternberg)* ..... 159
Hoff, August: Wilhelm Lehmbruck. Seine Sendung und sein Werk *(Lill)* ..... 247
Hölker, Karl: Kreis Warendorf. Band 42 der Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen *(A. Hoffmann)* ..... 61
Horn, Lic. Dr. Kurt. Die vor uns gewesen sind *(Lill)* ..... 63
Jakob-Offenbach a. M., Dipl.-Ing. L.: Grabkreuze aus Metall *(Lill)* ..... 64
Katalog des Erzbischöflichen Diözesanmuseums, Köln *(Lill)* ..... 191
Kathedralplastik in Spanien *(Getzeny)* . 30
Kleinschmidt, Dr. P. Beda O. F. M.: Meine Wander- und Pilgerfahrten in Spanien *(Lill)* ..... 32
Lorenzer Orgelbüchlein *(Lill)* ..... 247
Mahn, Hanshubert: Die Kathedralplastik in Spanien *(Getzeny)* ..... 30
Müseler, Wilhelm: Geist und Antlitz der romanischen Zeit — Geist und Antlitz der Gotik *(Lill)* ..... 96

Seite

Nestle, Walter: Der Gottesacker der ehemaligen Reichsstadt Wangen i. Allgäu *(Lill)* 63
Ringler, Josef: Schmiedeeiserne Grabkreuze *(Lill)* ..... 64
Schaumann, Ruth: Der Kreuzweg. Neue Ausgabe mit 14 Gedichten *(Lill)* ..... 247
Schmidt-Dessau, H.: Der ländliche Friedhof *(Lill)* ..... 64
Stange, Alfred: Deutsche Malerei der Gotik *(Getzeny)* ..... 32
Schwarz, Rudolf: Gottesdienst. Ein Zeitbuch *(Lill)* ..... 247
Wetzel, Dr. Alfons: Die Welt des Xantener Domes: Eine Einführung in den Dom der Märtyrer *(Lill)* ..... 32
Winkler, Friedrich: Die Zeichnungen Albrecht Dürers *(Lill)* ..... 191

## XI. VERSCHIEDENES

Berichtigung ..... 64, 160
Mitteilung für die Mitglieder der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst e. V. ..... 304
Abschiedsworte an unsere Leser ..... 360

# B. ABBILDUNGEN

## I. KUNSTBEILAGEN:

Heft

Holbein der Ältere: Madonna ..... 4
Schiestl, Matthäus: Das Bergkirchlein ... 1
Schmädl, Franz Xaver: Anbetung der Hirten 3

Schwäbl-Ingolstadt. F.: Neue Friedhofshalle in Ingolstadt ..... 2

## II. ABBILDUNGEN IM TEXT:

### a) ÄLTERE KUNST

(Die Abbildungen sind im allgemeinen geordnet nach den Namen der Künstler oder ihrem Standort)

Seite

Abessinischen Kirche, Grundriß einer 86
Abessinischer Kirchenbau ..... 81—87
Adua, Kirche des Erlösers der Welt in 83
Aksum, Der Palast Ta'Akha Maryam in 81
— Westfront der Zionskirche in ..... 82
— Die große noch stehende Stockwerk-Stele in ..... 87
Antrea, Holzkirche in ..... 308
— Glockenturm der Holzkirche in.... 310
Apfentaler, Anna, Grabdenkmal der .. 59
Asam, Gebr.: Johann-Nepomuk-Kirche in München. Inneres..... 313
— Sakramentskapelle im Dome zu Freising..... 313
— Johann-Nepomuk-Kirche in München. Inneres ..... 315
— — Fassade mit hl. Johann..... 317
— Hl. Petrus vom Hochaltar in Sandizell ..... 317
— Taufe Christi vom rechten Seitenaltar in Sandizell ..... 317
— St. Katharina vom Hochaltar in Sandizell ..... 317
— Holzrelief vom rechten Türflügel der Johannes-Nepomuk-Kirche in München ..... 319
— Asamkirche in München .313, 315, 317 319
Augsburg, Orgel der St.-Anna-Kirche in 98

Bamberg, Tumba des Papstes Clemens im Dom zu ..... 73
— — Südliche Längsseite. Fortitudo und Prudentia ..... 74
— — Nördliche Längsseite. Justitia, Temperantia und Lethefluß ..... 74
— — Östliche Schmalseite. Der Papst auf dem Sterbebette mit dem Boten Gottes 75

Seite

Bamberg, Tumba des Papstes Clemens im Dom zu, Westliche Schmalseite. Johannes der Täufer..... 75
Baumburg (Chiemgau): Grabdenkmal des Grafen Oswald Töring..... 58
Bellini, Giovanni: Madonna mit Kind. 162
— Madonna mit Kind und den Heiligen Petrus und Georg..... 164
— St. Sebastian ..... 167
— Madonna mit Heiligen ..... 174
— Assunta ..... 177
— Tod des hl. Petrus Martyr..... 184
Bienenstöcke, holzgeschnitzte .....238, 239
Bremerhaven, Marienkirche in, Bisheriger Zustand..... 250

Carpaccio, V.: Maria mit Kind..... 162
— Hl. Sebastian..... 167
Casparini, E.: Orgel zu St. Peter und Paul in ..... 97
Christus in der Kelter..... 97

Derba Damo (Abessinien), Kirche des Klosters. Südseite mit einem Teil der Westseite ..... 84
— — Blick von der Türe der Vorhalle aus in das Mittelschiff..... 85
— Kirche in ..... 85
Dießen, Aus der Krippe von Dießen. Maria mit Kind ..... 65
— Hirtenfiguren ..... 66
— Gesamtansicht mit den Hirten und Königen ..... 67
— Gruppe des alten Königs ..... 68
— Pferd mit Knecht ..... 69
— Mohrenkönig ..... 70
— Engel und Schriftgelehrter..... 71
Donatello: St. Johannes Bapt..... 169

Seite

Dresden, Orgel der kath. Hofkirche in 99
— Galerie: Madonna mit Heiligen ... 165
Dürer, Albrecht: Schmerzensmann ... 270
— Schmerzensmann ..... 271

Eberbach, Mittelrheinische Madonna aus 77
Engelbrecht, Cornelius: Predigt Johannes des Täufers ..... 299
Ettal, Orgel der Abteikirche..... 101

Finnische Holzkirchen .....305—310
Flötner, P.: Orgel der St.-Anna-Kirche in Augsburg ..... 98
Formosa: Detail des Altares in S. Maria 167
Frankfurt a. M., Städelsches Institut: Maria mit Kind ..... 162
Freising, Reliquiengläser im Klerikalseminar in .....94—96

Gabler, Josef: Große Orgel der Abteikirche Weingarten ..... 101
Giovane, Palma: Madonna mit Heiligen 175
Görlitz, Orgel zu St. Peter und Paul in 97

Haider, Hans: Grabdenkmal des Grafen Oswald Töring ..... 58
Hallgarten, Madonna mit der Scherbe 77
Haslach, bei Traunstein: Grabdenkmal des Thomas Treubeck ..... 58
— Grabdenkmal des Ritters Stephan von Schaumburg ..... 59
— Grabdenkmal der Anna Apfentaler 59
Heinrichau, Kloster..... 153
Heldenbergen (Wetterau): Kruzifix.... 326
— Kopf des Kruzifixes ..... 326
Hensen: Marienkirche in Bremerhaven . 250
Höfel (Schlesien), Dorf: Holzgeschnitzte Bienenstöcke .....238, 239

Seite

Holbein d. J.: Flügel an der Orgel der St.-Anna-Kirche in Augsburg ..... 98
Holzheu, J. N.: Orgel in der Abteikirche Rot ..... 103
Hörterich, J. G.: Orgel der Abteikirche Ettal ..... 101
Hungertuch von Telgte, Das ..... 293

Iisalmi, Holzkirche in ..... 310

Johann-Nepomuk, Urkunde der Dreifaltigkeit-Bruderschaft von ..... 318

Köln, Diözesanmuseum: Oberseite einer Burse mit Weihnachtsbildern ..... 237
— Wallraf-Richartz-Museum: Das Jüngste Gericht von Lochner ..... 23
Kölner Dombilder von St. Lochner ... 20, 21
Krebser, Fr.: Orgel des Straßburger Münsters ..... 98
Kreurun, Holzkirche in, Äußeres und Inneres ..... 307
Kristinestad, Holzkirche in ..... 305

Lochner, Stephan: St. Ursula mit ihren Gefährtinnen ..... 20
— Madonna der Verkündigung ..... 21
— Das Jüngste Gericht. Die Gruppe der Seligen ..... 23
— Weihnachtsbild ..... 236
Lochners, Schule: Oberseite einer Burse mit Weihnachtsbildern ..... 237
London, Nationalgalerie: Madonna mit Kind ..... 162
— Tod des hl. Petrus Martyr ..... 184

Madrid, Prado: Ecce homo ..... 171
Magdeburg, Kaiser Otto I vom Reiterdenkmal am Alten Markt in ..... 215
— Dom: Christus und die Sponsa-Ecclesia ..... 213
— Ecclesia ..... 217
— Otto I ..... 217
— Otto I und seine beiden Gemahlinnen 219
Metz, St. Martin: Rechtes Relief des Grabdenkmals Baudoche de Heu ... 93
Minden, Bronzekreuz aus dem Dom in 159
Mühl, Jos. R.: Stich von ..... 92
Multscher, Hans: Muttergottes von Landsberg ..... 321
München, Alte Pinakothek: Die Dornenkrönung Christi ..... 183
— Johann-Nepomuk-Kirche in 313, 315, 317, 319
Münchener Meister: Maria mit Kind .. 65
— Hirtenfiguren ..... 66
— Die Krippe von Dießen ..... 67
Münster i. W., Die Familie Tom Ring von der Domuhr in der Lambertikirche in 327

Seite

Münster i. W., Lambertikirche in. Vor der Restaurierung ..... 329
— — Nach der Restaurierung ..... 329
— — Blick zur Kapelle nach der Restaurierung ..... 330
— — Ausschnitt aus dem Maßwerk eines Fensters ..... 331
Murano, Quirizio da: Schmerzensmann 171
— Assunta ..... 177

Neiße, Barockportal in ..... 153

Oberlahnstein, Pfarrkirche: Antependium. Die himmlische Jagd ..... 80

Pallamo, Holzkirche von ..... 309
Paris, Louvre: Mittelrheinische Madonna aus Eberbach ..... 77
Pennacchio: Verkündigung ..... 180
Pyhamaa, Holzkirche in ..... 306

Reims, Engelskopf in der Kathedrale von 78
Ring von der Domuhr in der Lambertikirche in Münster i. W., Die Familie 327
— Selbstporträt von Tom Rings am Gewölbe der Lambertikirche in Münster i. W. ..... 327
Rom, Gnadenbild von S. Maria de Popolo 127
Rot a. d. Rot (Württ.), Orgel in der Abteikirche ..... 103

S. Blasien (Schwarzwald): Orgel der fürstl. Abteikirche ..... 99
S. Maria Medole bei Mantua: Christus erscheint seiner Mutter ..... 173
Santacroce, G.: Der Auferstandene ... 173
Schaumburg, Grabdenkmal des Ritters Stephan von ..... 59
Schmädl, Franz Xaver: Die Krippe von Dießen. Gesamtansicht ..... 67
— — Gruppe des alten Königs ..... 68
— — Pferd mit Knecht ..... 69
— — Mohrenkönig ..... 70
— — Engel und Schriftgelehrter ..... 71
Silbermann, Gottfried: Orgel der kath. Hofkirche in Dresden ..... 99
Speyer (Pfalz): Seminarkirche. Außenansicht ..... 28
— — Vor der Restaurierung ..... 29
— — Nach der Restaurierung ..... 29
Sternbach, Vesperbild von ..... 269
Straßburger Münsters, Orgel des ..... 98
Strigel, Hans: Muttergottes von Oberstdorf ..... 321
— Muttergottes aus Zell ..... 321
— Altar in Berghofen ..... 323
Sysma, Glockenturm der Holzkirche von 308

Telgte, Das Hungertuch von ..... 293

Seite

Tintoretto: Assunta ..... 179
Tizian: Sogenannte Zigeunermadonna . 163
— Madonna mit Heiligen ..... 165
— St. Johannes Bapt. in der Wüste ... 169
— Ecce homo ..... 171
— Christus erscheint seiner Mutter ... 173
— Madonna in der Glorie mit hl. Dominikus ..... 174
— Madonna Pesaro ..... 175
— Assunta ..... 177
— Verkündigung ..... 180
— Verkündigung ..... 181
— Die Dornenkrönung Christi ..... 183
— Tod des hl. Petrus Martyr ..... 185
— Der Doge Grimani kniet vor dem Glauben ..... 186
— Martyrium des hl. Laurentius ..... 187
Töring, Grabdenkmaldes Grafen Oswald 58
Treubeck, Grabdenkmal des Thomas .. 58
Treviso, Dom: Verkündigung ..... 180

Vecchio, Palma: St. Sebastian ..... 167
Venedig, Akademie: Madonna mit Kind 164
— S. Giov. E. Paolo: Hl. Sebastian .. 167
— Akademie: St. Johannes ..... 169
— — St. Johannes Baptist in der Wüste 169
— Pfarrkirche: St. Johannes Bapt. .... 169
— Akademie: Schmerzensmann ..... 171
— — Der Auferstandene ..... 173
— S. Zaccaria: Madonna mit Heiligen 175
— Pfarrkirche: Madonna Pesaro ..... 175
— — Assunta ..... 177
— Jesuitenkirche: Assunta ..... 179
— Akademie: Verkündigung ..... 180
— Scuola di San Rocco: Verkündigung 181
— S. Giovanni e Paolo: Tod des hl. Petrus Martyr ..... 185
— Dogenpalast: Der Doge Grimani kniet vor dem Glauben ..... 186
— Jesuitenkirche: Martyrium des hl. Laurentius ..... 187
Vesperbild von Sternbach ..... 269
Vinci, Leonardo da: Anbetung der Könige ..... 261
— Muttergottes mit der Nelke ..... 263
— Muttergottes mit der Kreuzblume . 263
— Muttergottes vor der Felsengrotte. 265
— Hl. Anna Selbdritt ..... 265
— Muttergottes mit der Garnwinde .. 267
— Muttergottes mit den Spielenden ... 267
Vivarini, Alvise: S. Johannes Bapt. ... 169

Weingarten, Große Orgel der Abteikirche ..... 101
Weyden, Schule des Rogier van der: Muttergottes mit zwei musizierenden Engeln ..... 298
Wien, Hofmuseum: Sogenannte Zigeunermadonna ..... 163


## b) ZEITGENÖSSISCHE KUNST

(Die Abbildungen sind im allgemeinen geordnet nach den Namen der Künstler)


Seite

Aba-Novák, Vilmos: Entwurf einer Wandmalerei der Taufkapelle in Szeged ..... 345
— Das Jüngste Gericht ..... 347
Ackeren-Beuel, K. G. van: Kopf eines Kruzifixes ..... 120
Dell'Antonio, Cyrell: Entstehen eines holzgeschnitzten Kruzifixes ..... 244
— Kruzifix ..... 245
— Entstehen einer Propheten-Figur .. 246
— Prophet ..... 246
Árkay, Aladár und Bertalen: Kirche in Györ, Äußeres und Inneres ..... 334
— — Grundriß ..... 338
— Kirche in Budapest-Városmajor, Äußeres und Inneres ..... 335
— — Grundriß ..... 338
Árkay, B.: Turm in Budapest-Városmajor 336

Bach Wild, Ursula: Tabernakel und Altarleuchter für den Dom in Minden . 157
— Getriebene Reliefs von den Seitenwänden des Tabernakels für den Dom in Minden ..... 158
Badenheuer, Grete: Wandbehang. Hochzeit zu Kana ..... 277
— Ostpreußen-Kasel ..... 278
— Schwarze Kronen-Kasel ..... 278

Seite

Badenheuer, Grete: Chormantel ..... 278
— Dunkelgrüne Samt-Kasel ..... 278
— Phönix-Kasel ..... 279
— Kasel mit Kreuzstab ..... 279
— Fasten-Kasel ..... 279
— Gerichts-Kasel ..... 279
— Martyrer-Kasel ..... 280
— Weiße Kasel mit Heilsgeschichte .. 280
— Liturgisches Taufkleid ..... 280
— Wandbehang. Anna Selbdritt ..... 281
— — Muttergottes als Magd des Herrn 283
— — Hl. Franz von Sales ..... 283
— Segensvelum mit den Emmausjüngern ..... 284
Bahn-Münster i. W., Ernst: Kalvarienberg. Altarbild in Attendorn ..... 1
— Kreuzigungsgruppe. Altarfresko und Kanzel in der St.-Josephs-Kirche zu Selm-Beifang ..... 2
— Gnadenstuhl mit verehrenden Heiligen ..... 3
— Altarwandfresko in der Dreifaltigkeitskirche zu Herne-Holthausen ... 4
— Geburt ..... 7
— Kreuzigung ..... 7
— Auferstehung ..... 7
— Christus. Aus dem Wandfresko der St.-Josephs-Kirche zu Selm i. W. ... 8

Seite

Bahn-Münster i. W., Ernst: St. Maria Magdalena Postel ..... 8
— Don Bosco und St. Barbara ..... 9
— St. Cäcilia und St. Agnes ..... 9
— Der gute Hirte ..... 10
— Osterkommunionzettel ..... 10
— Muttergottes. Kommunion-Andenken ..... 11
— Bischof Clemens August von Münster i. W. ..... 11
— Weihwasserkrüge ..... 12
Bauer-München, Franz Luitpold: Stationsbild in der Sebastianskirche in München ..... 156
Baur-Münster i. W., Ludwig: Lamm Gottes ..... 19
— Erneuerung des Chorhauses von St. Urban in Buer i. W. ..... 301
Benning, Trude: Segensvelum ..... 285
— Wandbehang in Marienthal ..... 286
— Weiße Kasel aus Shantung ..... 287
— Chormantel in Wittlaer ..... 287
— Ausschnitt aus dem Wandbehang in Marienthal ..... 287
— Ausschnitt aus einem Segenvelum. Fisch mit Symbolen ..... 288
— Engel aus einem Altarbehang für Totenmessen ..... 288

Seite

Benning, Trude: Fahne für die Kevelaer-rozession in Ijsselstein ..... 289
— Stola ..... 290
Bertram, Walter: Fresken in der Kirche in Waldfischbach ..... 196
Bestelmeyer, München, Prof. Dr.: Orgel in der Friedenskirche in Nürnberg .. 112
Bleibaum-Kassel, Dr.: Orgel in der evangelischen Stadtkirche in Bad Wildungen ..... 102
Boßlet-Landau, Albert: Katholische Kirche in Donsieders. Äußeres ..... 26
— — Inneres ..... 27
Bremerhaven, Neugestalteter Chorraum der Marienkirche in ..... 249
— Die Kirche nach der Umgestaltung. 251
Budapest, Landesschule für Kunstgewerbe: Meßgeräte ..... 357
— Antependium in Spitzenarbeit ..... 359
Burger-Mayen, Karl: Grabmale ....51, 52
— Grabkreuze ..... 53

Dieckmann, H.: Kreuztragung Christi. Chorfenster ..... 224
— Christus. Ausschnitt aus dem Glasfenster aus den Chorfenstern in St. Aposteln, Köln ..... 235
Dinnendahl-Münster i. W., Hans: Kreuz in der neuen Märtyrerkrypta des Xantener Domes ..... 19
— Erneuerung des Chorhauses von St. Urban in Buer i. W. ..... 301

Eberz, Josef: Ausschnitt aus der VIII. Kreuzwegstation in St. Georg in Stuttgart ..... 134
— Ausschnitt aus der IX. Kreuzwegstation ..... 135
— III., IV., VIII. und IX. Station in St. Georg in Stuttgart ..... 137
— X., XI., XII. und XIV. Station in St. Georg in Stuttgart ..... 139

Ferenczy, Noémi: Das Paradies ..... 353
Fiedler-München, Toni: Christus am Ölberg. Grabmalrelief Schuster in Ising ..... 55
Figel-München, Albert: Muttergottes in Landschaft ..... 88
Fischer-Coesfeld, Eduard: Bauerngruppe aus der „Coesfelder Krippe“ .... 91
Forster-St. Florian, Franz: Hl. Florian . 155
— St. Christophorus ..... 155

Georgi-Wien, W.: Grabmal in Großhöhen-Rain ..... 46
Gösser, Wilhelm: Kruzifix für das „Rößlerkreuz“ in Mürzzuschlag ..... 227
— Die Wunden Christi ..... 228
— Der Rufer in der Wüste ..... 228
— Hausaltärchen ..... 229
— Kopf eines Krippenhirten ..... 229
— Weihnachtskrippe ..... 231
— Flucht nach Ägypten ..... 231
Grandtner, Ernő: Engel der Verkündigung ..... 341
Groß, Hubert: Kirche in Hassel. Innenraum ..... 197
— — Südwestansicht ..... 198

Hehl-Xanten, Jupp: Hl. Familie ..... 124
Hemmeter-Weißenburg i. B., Karl: Neue Friedhofkapelle in Weißenburg i. B. Relief: Verstorbene mit Schutzengel ..... 45
— Kriegerdenkmal in der kathol. Kirche zu Weißenburg i. B. ..... 46
Henselmann, Josef: Relief am Hochaltar in Waldfischbach ..... 194
Hensler, Arnold: Künder ..... 189
Högner-Landshut, Franz: Hl. Dreifaltigkeit. Wandgrab Schweiger, Landshut, Friedhof ..... 54
Horst-Köln, Eduard: Kreuzigung ..... 146
— Weltgericht in der hl. Kreuzkirche in Merheim ..... 147
— Predigt des hl. Petrus am Pfingstfest 148
— Taufende Apostel ..... 149
— Abendmahlfenster für die St.-Remigius-Kirche in Viersen ..... 223

Jäger-Stuttgart, Josef: Anbetung der Heiligen Drei Könige ..... 129
— Muttergottes ..... 130
— Pieta ..... 130

Seite

Jäger-Stuttgart, Josef: Kirchenfenster mit Beweinung Christi ..... 131
— Kanzel mit Christus als Sämann .... 132
— Thomas mit Christus ..... 133
— Kruzifix ..... 133
— St. Canisius ..... 133

Kellner, Georg: Porträt von Jos. Schmitz, Radierung ..... 57
Klais-Bonn, J.: Orgel in St. Josef in Viersen ..... 105
— Orgel zu St. Antonius in Frankfurt a. M. ..... 106
— Orgel im Dom in Minden ..... 107
— Orgel auf der Weltausstellung in Brüssel ..... 108
— Orgel in der Christkönigskirche in Antwerpen ..... 109
— Orgel der Abtei Knechtsteden .... 110
— Orgel in der Blindenanstalt Düren .. 114
Köln a. Rh., Haus der Rheinischen Heimat. Äußeres ..... 24
— — Kurfürstensaal ..... 25
Kontuly, Béla: Hl. Sebastian ..... 349
Kotsis, Iván: Dorfkirche in Balatonboglár, Äußeres und Inneres ..... 337
— — Grundriß ..... 338
Kuhn, Erich: Christus, Maria und Johannes. Ausschnitt aus einer Kreuzigungsgruppe in Rüstern ..... 125

Landmann-Osnabrück, Theo: Umgestaltung der Marienkirche in Bremerhaven. Inneres ..... 251
— — Hochaltar mit geöffneten Flügeln 252
— — Hochaltar mit geschlossenen Flügeln ..... 253
— — Das Letzte Abendmahl vom Hochaltar ..... 255
— — Die Versuchungen Christi vom Seitenaltar ..... 255
— St. Ansgar und St. Willehad ..... 256
— Glasfenster mit Symbolen ..... 256
— Stammbaum Christi. Wandteppich 277
— Kommuniongitter ..... 279
Laschinsky-Wiehen, H. L.: Kappa eines Pluviale mit der hl. Katharina von Alexandrien ..... 302
— Alba ..... 303
— Alba und Pluviale ..... 303
— Gestrickte Borten des Meßgewandes 304
Leitherer-Bamberg, Hans: Grabdenkmäler ..... 39—41

Martin-Amorbach, Oskar: Totentanz in der Aussegnungshalle des Friedhofes zu Ingolstadt ..... 35, 37
Mataré, Ewald: Kelch ..... 126
Mayrhofer, Franz: Hochaltar in Waldfischbach ..... 194
Medveczky, Jenő: Pieta ..... 344
Megyer-Meyer, Antal: Ziborium, Monstranz und Kelch ..... 356
Menges-München, Richard: Grabmal, Auferstehung ..... 50
Mészáros, László: Engel der Verkündigung ..... 341
Miller-München, Hans: Neue Orgel in der Frauenkirche in München ..... 112
Minkenberg, Hein: Tod des hl. Joseph 56
— Kruzifix ..... 123
— Apostel für St. Joseph in Rheidt ... 124
Miskolczy, Ferencz: Hl. Margarethe... 343
Molnár, Pál C.: Hl. Dreifaltigkeit ..... 349
— Marienaltar ..... 351
— Detail aus einer Verkündigung .... 352
— Muttergottes (Holzschnitt) ..... 352
— Verlöbnis Mariä (Holzschnitt) ..... 352

Oberberger-München, J.: Glasfenster in der Seminarkapelle in Speyer ..... 31
Ohmann, Béla: Hl. Antonius ..... 341
— Grabmal des Pelbárt Temesváry ... 343
Orgeln, Neue ..... 104—114
Osel-München, Hans: Grabmal Heißler. Jüngstes Gericht ..... 49

Panzer-München, Hans: Grabstein ... 47
— Grabstein Renner ..... 48
Patkó, Karolny: Kreuzigung ..... 352
Pátzay, Pál: Vier Apostel ..... 340
Pekáry, István: Sakristeitüre in eingelegter Arbeit in Budapest-Városmajor... 358
Pfarre-Datteln, Hugo: Orgel der neuen Kirche in Datteln ..... 111

Seite

Pfeffer, Lautlingen, Porträt von Pfarrer Albert ..... 241
Pingel, Willi: Canon Missae ..... 242
— Missale Romanum ..... 242
— Evangelienbuch ..... 243
Pöpple, Grete, München: Gewebtes Seidenbild ..... 201

Rabold, R.: St. Christophorus und St. Erasmus ..... 195
Rank-München, Prof.: Orgel in der Stadtkirche zu Lindenberg ..... 106
Rheindorf-Köln, H.: Altar in Walberberg. Ausschnitt ..... 118
Richtstätter, J.: St. Matthäus und Markus ..... 225
Rimanóczy, Gyula: Franziskanerkirche in Budapest-Passarét ..... 338
Romeis-München, Karl: Grabstein der Schwestern vom Roten Kreuz ..... 43
— Kriegerdenkmal für das Res.-Art.-Reg., 6. Bay. Division ..... 43
Roth-München, Karl: Grabdenkmal für Kommerzienrat Kraisy-Kaufbeuren. Der gute Hirte ..... 44
Rübsam, Jupp: St. Joseph in Marienthal ..... 116
Rupprecht-Fürstenfeldbruck, Wilhelm: Gestickter Kreuzweg in der Fronleichnamskirche in Aachen. XIV. Station ..... 141
— — I. und IV. Station ..... 142
— — VIII. und IX. Station ..... 143
— — XIII. und XIV. Station ..... 145

Schalk, Vilma: Verkündigung ..... 199
— Flügelaltar ..... 201
— Zwei Kreuzwegstationen ..... 203
— St. Georg ..... 205
— Grabmal in Stuben am Arlberg... 206
— Hausaltar mit den Sieben Freuden Mariens ..... 207
— Mater Amabilis ..... 209
— Pieta ..... 209
— Christophorus ..... 209
— Weihwasserkessel ..... 210
— Blumenübertopf mit religiösen Darstellungen ..... 211
Schmitz, Porträt von Josef ..... 57
Schulte, Wilhelm: Kirche in Waldfischbach. Lage im Ostbild ..... 193
— — Hochaltar ..... 194
— — Fassade ..... 196
— — Südliches Seitenschiff ..... 196
— — Inneres ..... 197
Schulte, Wilhelm und Hubert Groß: Kirche in Hassel. Innenraum ..... 197
— — Südwestansicht ..... 198
Schwäbl, F. (nicht A.): Mauer des Friedhofes in Ingolstadt ..... 33
— Leichenhaus in Ingolstadt. Haupteingang im Süden ..... 34
— — Seiteneingang im Osten ..... 34
— — Aussegnungshalle mit Fresken . 35
Schwerdt-Aachen, Fritz: Leuchter und Altarkreuz in der Pfarrkirche in Düsseldorf-Lohausen ..... 117
Schwippert-Aachen, Hanns: Altarraum in der Pfarrkirche in Düsseldorf-Lohausen ..... 117
Schwippert-Aachen, Kurt: Muttergottes 116
— Tabernakel in der Pfarrkirche in Düsseldorf-Lohausen ..... 117
— Verkündigung. Tabernakeltüre in Düsseldorf-Lohausen ..... 119
Speyer, Seminarkirche: Nach der Restaurierung ..... 29
Strater, J.: Fensterdetail aus dem Zyklus der acht Seligkeiten in der Martinskirche in Krefeld ..... 225
Supper-Eßlingen, Dr.: Orgel in der evangelischen Kirche in Plochingen 107
Sztehlo, Árkay Lilly: Herz-Jesu-Glasfenster ..... 355

Trück, G.: Altarbibel ..... 243

Volwahsen-Dresden, Herbert: Maria-Himmelfahrt ..... 13
— Kreuzabnahme ..... 13
— Kruzifix ..... 14
— Vortragskreuz ..... 14
— Hirte ..... 15

Seite

Volwahsen-Dresden, Herbert: Christophorus ..... 15
— Albertus Magnus ..... 17
— Kopf vom Christophorus ..... 17

Weihinger, Károly: Altar in der Friedhofkapelle in Pécs ..... 333
— Altar des hl. Ladislaus in der Heldenkapelle der Kirche Budapest-Városmajor ..... 339
Wimmer-Köln, Heinrich: Altarkreuz ... 121
— Tabernakelschrein in Marienthal ... 122
Wittmann-Dießen, Christl: Strickende Maria ..... 90
— Maria mit Kind ..... 90
— Engel ..... 90

Zehentbauer-München-Lerchenau, Otto: Anbetung der Hirten. Aus der Aachener Domkrippe ..... 89
Zentgraf-Nürnberg: Grabstein in Nürnberg ..... 47
Zimmermann-Düsseldorf, Kurt: Auferweckung des Lazarus ..... 115

Nachbildung oder sonstige Verwertung der hier veröffentlichten Kunstwerke ist nicht gestattet.

*Matthäus Schiestl* 3363 GFCHKM

# DAS BERGKIRCHLEIN

ERNST BAHN-MÜNSTER I. W.: KALVARIENBERG. ALTARBILD IN ATTENDORN (WESTFALEN). 1928

# ZUR KUNST ERNST BAHNS

Von ANTON MAXSEIN

Stellt die Kunstbetrachtung die Frage nach dem Werke eines Meisters, dann wird sie sich sogleich in dem Zwiespalt befinden, ob es berechtigt ist, die Frage in solch individualistischer Prägung zu stellen, ohne den mitgestaltenden Umkreis zu benennen. Denn es gibt in der Geschichte der Kunst, die ja ein überaus klarer Spiegel historischen, menschheitlichen Wesens ist, nur ganz wenig Große, die, wie ragende Denkmäler, gleichsam auf sich gestellt, am Wege der Zeit stehen. Aber auch sie sind in ihrer Wurzel der Zeit nicht entnommen, sondern sind ihre Konzentrationen, in denen die Zeit in ihrem geistigen, seelischen und völkischen Wesen sich zusammenballt, um dann als unversiegliche Quelle aufzubrechen und sich weiterzuschenken. Wird die Frage nach der Kunst Ernst Bahns gestellt, so wird die Unruhe, die Gärung und die Maßlosigkeit eines Kunstschaffens mitgemeint, das die Nachkriegszeit bestimmte und auch heute noch nicht sich völlig geläutert gibt. Aber zugleich gilt es zu betonen, daß Bahn trotz seiner Verknotung mit den künstlerischen Fragestellungen der Zeit einer jener Bedachtsamen ist, die sich nicht durch eilige Begeisterung verfälschen, sondern gleichsam in der Kraft eines inneren Zieles sich bewahren. Ernst Bahn, ein Künstler von imponierender Erscheinung, mit scharfen Augen unter einer hohen, durchgeprägten Stirn, mit der sonnigen Gemütsart der mittelrheinischen Landschaft, der er entstammt, der aber durch die Bestimmtheit seines Charakters auch unter den kantigen Westfalen, denen er heute irgendwie angehört, sich glatt durchsetzte, war immer ein Gutgesinnter, der mit starkem Verantwortungsgefühl da verharrte, wo er stand, in keinem Augenblick die Wandlungen um sich übersehend, nie die Auseinandersetzungen fürchtend, sondern stets sie charaktervoll

ERNST BAHN-MÜNSTER I. W.: KREUZIGUNGS-GRUPPE. ALTARFRESKO UND KANZEL IN DER ST.-JOSEPHS-KIRCHE ZU SELM-BEIFANG

führend. Was ihn eigentlich sich selbst treu machte, war eine tiefe Liebe zu dem Gegebenen, das er mehr und mehr zu durchdringen suchte. Diese Treue brachte ihm schon einmal seitens der Dränger den Vorwurf ein „er kommt nicht los", und man meinte damit eine gewisse Schwerfälligkeit oder Elanlosigkeit. Die schärfer Zusehenden stellten demgegenüber fest „er geht seinen Weg", und diese haben recht behalten. Bahn hat mehr und mehr an Boden gewonnen in eiserner Energie, die dem Werk des Nächsten jedoch stets gerecht blieb.

## Religiöse Grundhaltung

Das Werk des Künstlers, wie es sich heute vorstellt, ist das Ergebnis langjähriger, zäher Arbeit. Wer diese bemessen will, der vertiefe sich vor allem in das graphische Werk Bahns, das in ungeheurer Vielfältigkeit sich heute bereits darbietet und von dem Ernst der Arbeit beredtesten Ausdruck gibt. Auf diesen graphischen Blättern, die noch einer systematischen Sichtung harren, um sie in geordneter Folge der Öffentlichkeit zu schenken, hat sich das Künstlertum Bahns vielleicht am getreuesten niedergeschrieben. Von Blatt zu Blatt bereichert sich das Sehen, formt sich die Sicht, vervollkommnet sich die Technik; aber vom ersten bis zum letzten Blatt kündet sich ein Wesenszug deutlich an, und das ist „die Liebe zum Kleinen", die das Geringste in der Schöpfung achtet und nicht an ihm vorübergeht. So finden sich in der großen Blätterreihe unscheinbare Gewächse der Natur und werden plötzlich auch für den flüchtigen Betrachter „interessant". Bahn gibt sich den Dingen hin und fragt sie nach ihrem Wesen, und in dieser ganz unmittelbaren Begegnung sprechen sie sich aus, und so enthüllt sich das Geringste unter ihnen als ein Wunder, das unserer größten Aufmerksamkeit wert ist.

Wer die Kunst Ernst Bahns auf den großen Wandflächen moderner Kirchen in ihrer Wurzel verstehen will, der suche sie in jener Liebe zu begreifen, die das unscheinbare Moos im Schatten einer gewaltigen Eiche ebenfalls der Darstellung würdigt. Es ist bei Bahn eine ganz ursprüngliche, religiöse Haltung, die in den Dingen Geschöpfe Gottes sieht, und denen er darum auch seine Liebe schenkt. Man könnte die ungeheuere Zahl der Graphiken, auf denen sich die Naturwesen, ganz wundersam geschaut, dargestellt finden, mit einem Satze Augustins überschreiben „Si tibi placent corpora, ex illis Deum lauda!" Wenn hier ein Blick in die christliche Kunst Ernst Bahns vermittelt werden soll, so durfte die Besprechung an dieser Grundhaltung des Künstlers nicht vorübergehen. In folgenden Abschnitten soll nun das Werk des Künstlers besprochen werden, das ihn in die erste Reihe der Gestalter christlicher Kunst stellt.

## Meister der Komposition

Den ersten überzeugenden Beweis einer in sich logischen, raumweiten und raumfassenden Komposition legte Bahn mit dem Fresko-Entwurf für die Kapelle der deutschen Studentenburse in Münster i. W. aus dem Jahre 1929 vor, der damals von maßgeblicher Seite für die Verwirklichung als „zu modern" abgelehnt wurde. Es soll hier nicht untersucht werden, inwiefern dieses Urteil zutreffend war. Die Heranziehung des Entwurfes geschieht lediglich aus dem Grunde, weil sich in ihm der Kompositionsgeist der späteren monumentalen Altarwandfresken des Künstlers völlig vorbereitet darbietet. Der Entwurf zeigt jene drei Merkmale, die in allen Wandbildern Bahns deutlich werden, und das ist einmal die überaus sichere Bewältigung einer großen Fläche, ferner die Gestaltung der Wand in der Logik ihrer räum-

lichen Beziehung und schließlich, inhaltlich betrachtet, die tiefe Sicht in der thematischen Erfassung. Von hier her gesehen erfüllt die Komposition überaus glücklich die breitflächige Wandrundung, indem die Gloriole der himmlischen Herrlichkeit gleichsam im Brennpunkt der Wand schwebt, während die Horizontale der Auferstehenden als Basis derselben deutlich in Erscheinung tritt. In dieser Durchformung gibt sich die Komposition in ihrer Beziehung zur Chorraumgestaltung zu erkennen. Die himmlische Gloriole strahlt aus und über dem Tabernakel, und die Auferstehenden zeigen sich in strenger formaler Bindung an Altar- und Chorschranken. So gibt der formale Aufbau zugleich eine tiefe Sinndeutung der räumlichen Einheiten. Aber nicht allein in der Ganzheit der Komposition, sondern auch in der Einzelheit der Durchführung ist der Entwurf für die Entwicklung des Künstlers von einschneidender Bedeutung. Ein straffer, mathematisch zu nennender Geist, der das Fresko in geometrische Figuren bringt, herrscht in jedem Abschnitt desselben. Die Gruppen der Auferstehenden beweisen eine scharfsinnige Konzentration in der Aufteilung der Fläche, die sich niemals verwirrt, sondern an jeder Stelle das Prinzip der Ordnung und Zuordnung erkennen läßt.

ERNST BAHN-MÜNSTER I. W.: GNADENSTUHL MIT VEREHRENDEN HEILIGEN. ALTARWANDFRESKO IN DER ST.-JOSEPHS-KIRCHE ZU SELM-BEIFANG. 1934

Hier entsteht für das Verständnis der Kunst Ernst Bahns die entscheidende Frage, ob der strenge formale Charakter der Komposition nicht einen Schematismus verrät, der letzten Endes echtes künstlerisches Schaffen vernichtet, oder ob der tatsächlich hier bemerkbare Schematismus nicht eine ungeheure Selbstzucht und tiefe Besinnung auf ganz ursprüngliche, formale Elemente und Verhältnisse darstellt, aus der erst in der Entwicklung eine große, formstrenge und doch befreite Komposition erstehen kann. Daß das Letztere bei dem Künstler zutrifft, das beweisen die drei späteren Dreifaltigkeitsfresken, die hier kurz vorgestellt werden müssen. Die 1. Stufe ist Lenkerbeck (1930): Die von Bahn meisterlich umgestaltete Rektoratskirche enthält auf der leichtgebuchteten Chorwand die Darstellung der Dreifaltigkeit. Der Chor bedurfte wegen der etwas behaglichen Breite des Gesamtraumes einer besonderen vertikalen Betonung, um ihm eine zentrale Bedeutung zu verleihen. Altartisch und Tabernakel werden wieder die bestimmenden Kräfte für den formalen Aufbau und zwar so stark, daß man gleichsam von einer Projektion auf die Chorapsiswand sprechen kann. Aus dem

ERNST BAHN-MÜNSTER I. W.: ALTARWANDFRESKO IN DER DREIFALTIGKEITSKIRCHE ZU HERNE-HOLTHAUSEN. 1931. WÄHREND DER WEIHE DURCH ERZBISCHOF DR. KLEIN-PADERBORN

Tabernakel als Sitz des Allerheiligsten wächst die Komposition der heiligsten Dreifaltigkeit wie ein massiger Turm, der in seinem vertikalen Schwung durch die horizontale Behandlung der Armhaltung bei Vater und Sohn und durch die Kreuzquere die ausgleichende Mäßigung erfährt. Als vermittelndes Element wirken die Engel zu beiden Seiten Christi, die in ihrer ruhevollen, fürbittenden Haltung dem Aufbau innere Festigkeit verleihen. Zu beiden Seiten des ragenden, turmhaften Mittelstückes tritt die Menschheit heran, um dem Mysterium des dreieinigen Gottes zu huldigen. Sie schreitet auf dem zum Spruchband verlängerten, horizontalen Altaraufsatz und steht so in wirksamem Gegensatz zu der Gruppe über dem Tabernakel. Die blockartige Behandlung der Gesamtkomposition, die Strenge ihres fast mathematischen Aufbaus läßt noch einmal den Gedanken eines Formalismus anklingen. Jedoch bietet sich im Lenkerbecker Altarbild gegenüber dem bis ins Einzelste bewahrten Schematismus des Entwurfs von 1929 ein viel freieres Leben in den Figurengruppen, die sich bereits aus formaler Starrheit lösen.

Bahn arbeitet in stärkster Konzentration an dem Thema der Dreifaltigkeit, und wohin die Entwicklung geht, beweist das Chorfresko in Herne-Holthausen (Abb. S. 4). Der Altarbau ist wieder als Kompositionsprinzip anerkannt; aber frei und kühn, losgelöst aus strenger mathematischer Umzeichnung erscheinen hier die Figurengruppen. Nun ist der Beweis erbracht, wie fruchtbar eine ernste Besinnung auf formale Elemente und Grundwerte wird, wenn ein schöpferischer Geist sie beherrscht. Wie großartig wirken sich nun die Kräfte aus! Neben der rein materialen Abwägung der Verhältnisse, in der die beiden flankierenden Heiligengruppen zu der majestätisch aufgesteilten Trinität stehen, zeigt die Komposition ein hohes Maß geistiger Durchdringung, so daß neben dem Gesetz der materialen Aufteilung die geistige Konzentration ausgleichend und betonend hervortritt. So wird eine sichtlich betonte Geste, das Neigen oder Aufrecken des Kopfes innerhalb des kompositionellen Lebens bedeutsam. Bahn hat hier die Kräfte meisterlich verteilt, und es ist von hohem Reiz, dem künstlerischen Scharfsinn nachzuspüren.

Die Entwicklung des Dreifaltigkeitsthemas erreicht mit dem Altarwandfresko der St.-Josephs-Kirche in Selm (1934) (Abb. S. 2 und 3) eine Stufe, die in ihrer Ausgeglichenheit des Aufbaus und der Reife der geistigen Durchdringung vollkommener in dieser Entwicklung nicht gedacht werden kann. Es kehrt in der Komposition ein Gedanke des Lenkerbecker Bildes wieder, nämlich der aufragende, turmartige Aufbau, der dort durch die seitlichen Engel gewonnen wurde. Im Selmer Fresko bringt nun der Künstler die bisher flankierenden Gruppen selbst in den direkten Kompositionsbereich der Dreifaltigkeit. Alle formale Härte ist gewichen, ohne daß die Form ihre Strenge aufgibt. In wundervoll ausgeglichener Aufwärtsbewegung, die sich rhythmisch vollzieht, stellen sich die Heiligen vor. Christus am Kreuz bildet stärker als in den vorausgehenden Fresken die Achse der Komposition, da sich das gesamte kompositionelle Leben gleichsam ohne Zwischenraum und ohne Vermittlung auf ihn bezieht. Wie konzentriert und sich auf das Wesentliche beschränkend der Künstler gestaltet hat, beweist allein eine kleine Studie, wie er die Schwierigkeit, die starken Horizontalen der ausgebreiteten Arme von Gottvater und Gottsohn, sowie der Kreuzquere nach unten ausgleiten zu lassen, gemeistert hat. Im Lenkerbecker Bild erscheint durch die eingefügten, seitlichen Engel ein blockartiger Unterbau, im Holthausener Fresko dienen dazu, ganz offensichtlich nur vom Formalen bedingt, zwei kleine schrägstützende Engel, während im Selmer Altargemälde die natürliche Winkelbildung der Arme Christi den Ausgleich, der durch die Kniefalten bei Gottvater noch leise verstärkt wird, bewirkt. Wie feinsinnig in der formalen Gestaltung ist auch diesmal die Einbeziehung der Taube des Heiligen Geistes in die Gloriole Gottvaters.

Zusammenfassend läßt sich nun sagen, daß Ernst Bahn im formellen Aufbau des Themas zu stärkster materialer und geistiger Konzentration, der eine stete Vereinfachung folgte, fortgeschritten ist, so daß das Selmer Fresko innerhalb dieser Entwicklung wohl kaum noch weiter reduzierbar ist.

## Meister der malerischen Gestaltung

In den modernen Kirchen bildet die Wand für sich ein wichtiges tektonisches Glied. Aber sie ist in der Verwirklichung moderner Baustoffe, denen die Ursprünglichkeit des gewachsenen Steines fehlt, nicht endgültig, sondern wirkt wie die aufgespannte Leinwand des Malers, die der farblichen Behandlung harrt. Von hier her versteht es sich, daß die Raumqualität neuzeitlicher Sakralbauten in ihrem tektonischen Aufbau den Vorwurf bieten für eine malerische - atmosphärische Gestaltung. Gerade diese letztere ist es, die das endgültige Wesen des modernen Kirchenraumes ausmacht. Der Maler tritt somit gleichwichtig neben den Architekten. Der Kirchenmaler unserer Zeit ist in seiner Malkunst raumbildend, indem er angewiesen ist, die rein materiale Spannung der Wand, die im Gesamtraum mitteilungslos steht und noch nicht imstande ist, das Raumleben widerzuspiegeln, in eine atmosphärische hineinzubilden, um so die spezifische Raumsphäre zu erreichen. Man sieht hieraus die eminent wichtige Bedeutung der Raummalerei. Zugleich folgert sich daraus, daß Wandgemälde getragen sein müssen von der alles umfassenden atmosphärischen Raumqualität. Sie müssen den Unisonoklang, der oktavmäßig durchgebildet sein kann, in sich weitertönen lassen, um den Licht-Rhythmus des Raumes nicht zu stören. Ernst Bahn hat mit größtem künstlerischem Feingefühl eine raumbildende Malerei verwirklicht, und seine Fresken sind gleichsam atmosphärische Verdichtungen in den Chorräumen, wodurch die Eigenart des Sakralbaues stark betont wird. Die Gestalten der Fresken treten wie aufgerufen und verklärt aus dem Raumgrund hervor, der sie verbindend und haltend durchklingt. Und doch werden sie nicht zur Scheinexistenz verflüchtigt, sondern sie haben Festigkeit und Realität auf Grund der typischen Erfassung der Charaktere. Nicht zuletzt wird dieser Eindruck erreicht durch die klare graphische Durchbildung, die der flüssigen, farblichen Art wiederum die notwendige Prägung verleiht. Wie reizvoll und doch stets bemessen die Farbwirkungen sind, dafür seien im Anschluß an das Fresko in Selm einige Anhaltspunkte gegeben. Die atmosphärische Qualität des Raumes wird durch das leuchtendwarme Grau des Grundes bestimmt. Im Fresko spielen die Farben vom Graugelb bis zu tiefem Goldbraun, vom gebrochen warmen Rot bis zu leuchtendem Kadmiumrot, vom silbrigen Weiß bis zu tiefem Schwarz, das sich auflockert im durchleuchtenden Wandton.

## Meister christlicher Kunst

Christliche Kunst ist ars peregrinans, so wie die Kirche peregrinans ist, durch die Zeiten pilgernd in ihrer Berufung zum Ewigen, das sich in sie hineinhält und in ihr wirkt.

Dieses Wandeln bedingt aber auch den Wandel der Form. Bei der Ewigkeit und Absolutheit der christlichen Idee ist die Form nicht ewig, da ja hypostasierte, endliche Form notwendig zum Götzen wird. So lebt die ars sacra in der Unruhe des Geistes, und zwar des christlichen, dessen Unruhe durch die Ruhe Gottes, die seine Sehnsucht ist, bewirkt wird. Christliche Kunst ist in ihrer Form somit zeitgebunden; sie lebt das „Hier und Jetzt" des Menschen ständig mit, und christliche Kunst bejaht den Formwandel, weil ihre Absicht die Verkörperung und Sichtbarmachung der ewigen Idee ist.

Ernst Bahn hat in seiner Kunst ein tiefes Wissen davon. Er kennt und versteht den atmosphärisch bestimmten, neuzeitlichen Sakralraum, der in seiner Lichtweite den Charakter des Umfassenden, des Monumentalen hat. Gerade hierin wird der moderne Sakralraum Kirche, da er gemeindefassend und in seinem durchgreifenden Licht gemeinschaftsbildend ist; seine zwingende Gewalt schafft ein „corpus". Die Altarfresken Bahns verwirklichen den monumentalen Stil in großer Eindringlichkeit. Ihre Monumentalität ist aber nicht aufdringlich, vordergründig, effekthaft, sondern sie bleibt in der Größe der Form schlicht, bemessen; so wird diese Kunst wahrhaftig, christlich-monumental, da ihre Formgröße nicht den Selbstanspruch einer großausgeführten Geste hat, sondern in ganz wundersamer Weise dienend ist. Und das ist das Geheimnis wahrhafter, christlicher Kunst, daß sie bis zu heldischer Größe in Form und Ausdruck heranwächst, und doch ganz innerlich, schlicht und maßvoll bleibt, da sie weiß, was es heißt „Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben". Diese allgemeine Kennzeichnung der Kunst Ernst Bahns beweist sich ebenso stark, wenn man sich in die einzelnen Gestaltungen der Fresken vertieft. Der strenge Charakter, wie er sich in der Gesamtkomposition mitteilt, bleibt auch hier allenthalben gewahrt. Es wäre an sich in der Herausstellung der Entwicklung des Dreifaltigkeitsthemas bei dem Künstler interessant, nachzuweisen, wie die mathematisch bestimmte Zeichnung des Entwurfs von 1929 immer mehr sich löst und sich der organischen Form nähert. Im letzten Fresko zu Selm ist diese Entwicklung zum Abschluß gekommen. Man spürt den Gestalten wieder das Körperhafte an, ohne daß sie etwa „naturalistisch" würden. Die Form ist durchgehender Stil, das Körperliche sublimierend, vergeistigend. In diesen Gestalten ist christlicher Geist wach geworden und hat das Körperliche geheiligt. Es finden sich in ihm alle Momente des Organismus; aber sie sind hineingeprägt in eine streng durchgeführte Stilform, die das Naturalistische, Einmalige, Endliche ins allgemeiner Gültige erhebt; sie betont die Natur und macht die Übernatur spürbar. So steigert der Künstler Form und Kraft der Augen, um ihr inneres Schauen zu deuten. In der Form ist es eine Übersteigerung der Natur, um sie „capax", aufnahmefähig zu machen, die aber nicht gewaltsam geschieht; im Ausdruck ist es Steigerung vom Übernatürlichen her, in dessen Glorie die Heiligen stehen. Trotz der stilistischen Strenge sind sie typisch scharf erfaßt und tragen deutlich die Merkmale des Persönlichen in der körperlichen und geistigen Charakteristik. Augustinus wird zwar anders, als es in der Ikonographie überliefert ist, dargestellt, bartlos, ohne „das glühende Herz", aber er ist in der Reife des Mannestums, den „Gottesstaat" haltend, eine kraftvolle Gestalt mit überlegenem geistigem Ausdruck, ein Kämpfer für die Wahrheit. Mag es bewußt oder unbewußt von dem Künstler geschehen sein, daß er dem Kirchenlehrer im Rahmen des Dreifaltigkeitsthemas nicht das spekulative Werk „De Trinitate" in die Hand gab, sondern jenes Werk, das in seiner Präfatio sagt, daß es den Gottesstaat verteidigen soll (defendere suscepi), jedenfalls wirkt dies Zusammentreffen sehr mahnend. Mutter Monika ist als betende Gestalt ganz tief gedeutet. Die gleiche Feinheit der Charakteristik findet sich bei allen Heiligen, bei Cäcilia und Agnes (Abb. S. 9), bei Barbara und Don Bosco (Abb. S. 9), der vielleicht hier seit seiner Heiligsprechung zum erstenmal Aufnahme in ein monumentales Sakralgemälde gefunden hat, und dann vor allem wieder bei dem Nährvater Christi. Christus selbst erscheint total begriffen; die Größe und Herrlichkeit des Kreuzestodes wird in ihm zwingend klar. Königlich und priesterlich ist die Gestalt, ohne als solche signiert zu sein, von einem ungeheuren Ernst im Herrscherblick, der die Entscheidung des Kreuzes unerbittlich fordert, und doch wieder von einer priesterlichen Güte, in der die Liebe des Kreuzestodes widerstrahlt. Gottvater trägt im Gesichtsausdruck die unwiderrufliche Sprache der Schwurhand und die Absolutheit des Alpha und Omega. Niemand wird an diesem Bildnis unaufgerufen und unaufgerüttelt vorübergehen.

Die gleiche Kirche zu Selm besitzt auf der Seitenwand als Einzelbild eine Darstellung der Ordensstifterin Maria Magdalena Postel (Abb. S. 8). In ihrer so ganz ohne Pathos sich hingebenden Gebetshaltung, in der sich ein bedingungsloses Magdtum offenbart, das sich auch in dem innigen, vergeistigten Gesichtsausdruck widerspiegelt, ist diese Gestalt ein

ERNST BAHN-MÜNSTER I. W.

GEBURT KREUZIGUNG AUFERSTEHUNG

ALTARTRIPTYCHON IN DER KAPELLE DES ST.-ELISABETH-KRANKENHAUSES ZU HERTEN I. W. 1927

CHRISTUS. AUS DEM WANDFRESKO DER ST.-JOSEPHS-KIRCHE ZU SELM-WESTFALEN

ERNST BAHN-MÜNSTER I. W.
ST. MARIA MAGDALENA POSTEL. WANDFRESKO IN DER ST.-JOSEPHS-KIRCHE ZU SELM-WESTFALEN (SEITENWAND). 1934

vorbildliches Andachtsbild für die Ordensschwestern. Mit dieser Darstellung sei die Betrachtung des Freskos in der Kunst Ernst Bahns abgeschlossen. Das Werk in St. Josef zu Selm stellt den gegenwärtigen Höhepunkt im Schaffen des Künstlers dar. Abgesehen von dem außerordentlich reifen handwerklichen Können zeigt es eine solch hohe Reife in der geistigen Erfassung, daß man sehr gespannt sein darf, wie der erst vierunddreißigjährige Künstler die Situation, in der er sich befindet, lösen wird. Die Vielseitigkeit Bahns läßt jedoch glauben, daß ihm neue, sein Schaffen weitertreibende Anregungen zufließen werden. Es sei hier vor allem wieder an das eingangs so stark gewertete graphische Interesse und Können Bahns erinnert.

Es ist im Zusammenhang dieser Frage auch wichtig, einen prüfenden Blick auf die Entwicklung des Ölbildes zu werfen. Es kommen hier hauptsächlich drei Werke in Frage, aus denen die künstlerische Gesinnung erlesbar ist, einmal das Altar-Triptychon in der Kapelle des St.-Elisabeth-Krankenhauses in Herten i. W. (1927) (Abb. S. 7), dann das Altarbild in Attendorn (1928) (Abb. S. 1) und schließlich geraume Zeit später die „Ruhe auf der Flucht" (1934) (vgl. die Christl. Kunst XXXII. Jahrg. S. 39), ein Ölgemälde, dessen zweite Fassung als Lithographie mit dem ersten Preis im graphischen Wettbewerb ausgezeichnet wurde. Die Entwicklung läßt sich ganz kurz dahin kennzeichnen, daß die ursprünglich so affektuose Art der Schilderung, die die vordringliche Geste herausstellt und so leicht in ein gestelltes Pathos gerät, wie es vor allem das Mittelbild des Triptychons deutlich macht, mehr und mehr sich beruhigt, wobei aber zunächst die Geste zur bloßen Geste herabgewürdigt wird, wie es im Attendorner Bild ersichtlich ist, um schließlich einer ganz groß gesehenen, lebenserfüllten, und doch formgehaltenen Monumentalität Raum zu geben. Das Ölbild von 1934 ist ein hervorragendes Beispiel dafür. Mag man auch noch einige Schlacken an ihm feststellen, so das Stilleben in einem Schnittpunkt der Komposition, oder die so viel erzählenden Überschneidungen der Hintergrundberge, zwei Momente, die in der Lithographie übrigens auf Grund der ganz anderen technischen Gebung nicht in das Blickfeld fallen, sicher ist, daß Bahn mit diesem Gemälde das gleiche Ergebnis erzielt hat, das sich in der Besprechung der Fresko-Entwicklung bei dem gleichzeitigen Fresko zu Selm ergeben hat, lediglich daß die

ERNST BAHN-MÜNSTER I. W.
OBEN: DON BOSCO UND ST. BARBARA. UNTEN: ST. CÄCILIA UND ST. AGNES
AUSSCHNITTE AUS DEM FRESKO DER ST.-JOSEPHS-KIRCHE IN SELM-WESTFALEN

DER GUTE HIRTE
Radierung. 1934

ERNST BAHN-MÜNSTER I. W.
OSTERKOMMUNIONZETTEL
Radierung. 1934

völlig verschieden gearteten Malgattungen einen besonderen Weg erforderten. Es ist die konzentrierte Kraft der Darstellung, der ganz ursprüngliche Drang zum Monumentalen, die Achtung der Naturform, die maßgeblich und richtunggebend in der Prägung einer strengen Stilform bleibt, die hohe Geistigkeit in der Komposition und tiefe seelische Durchdringung der Gestalten und der Szenen und schließlich, als Instrument, ein ausgereiftes, technisches Können, das die letzten Werke der verschiedensten Gattungen eint.

Wenn zu Eingang der Besprechung von der Liebe des Künstlers zu dem Gegebenen, zur Natur, gesprochen wurde, so sei dies hier noch bewiesen durch das Bildnis des Bischofs Clemens August von Münster (Abb. S. 11), das die scharfe Beobachtungsgabe und das hervorragende Darstellungsvermögen Bahns eindeutig offenbart. Um zugleich den Blick auf das Schaffen Ernst Bahns abzurunden, seien noch seine höchst wertvollen Bemühungen genannt, dem noch weitverbreiteten Andenken-Kitsch durch Herstellung künstlerisch einwandfreier Blätter zu begegnen. Das Wallfahrtsandenken von Telgte i. W. ist ein ganz hervorragendes Blatt (vgl. die Christl. Kunst XXXII. Jahrg. S. 38). Die außerordentlich feinen, jeder Süßelei abholden Kommunion-Andenken legen den Gedanken nahe, auch auf diesem Gebiete christlichen Kunstschaffens unsere Meister zu Wort kommen zu lassen (Abb. S. 10 und 11).

Dieser Blick in das Werk Ernst Bahns genügt, um das hohe künstlerische Ethos herauszustellen. Zugleich aber vermag er deutlich zu machen, wie innerhalb des mächtigen Aufbruchs christlicher Kunst, Männer von starker individueller Art am Werke sind, die berufen sind, Schrittmacher der ars sacra und ars peregrinans, der heiligen, pilgernden Kunst zu sein. Pilgern heißt aber stetig dem Ziele zuwandeln, mit sich tragend die Last und das Glück des Weges, nie rückschauend, nie wiederholend, sondern stets das „Hier und Jetzt" bejahend als notwendige Stufe auf dem Heimwege zu ihm, der seine Arme zum Empfange ausgebreitet hält. Die Dreifaltigkeitsfresken des Künstlers sind solche Stufen, und darum sind sie in Wahrheit lebendige Glieder der heiligen, pilgernden Kunst.

ERNST BAHN-MÜNSTER I. W.:
MUTTERGOTTES. KOMMUNION-ANDENKEN
Lithographie. 1935. Größe 41,4×27,8 cm

BISCHOF CLEMENS AUGUST VON MÜNSTER I. W.
Radierung. 1933

# HERBERT VOLWAHSEN

## Ein junger schlesischer Bildhauer

Von HEINZ STEPHAN

Seitdem die Bildhauerarbeit sich aus der festen Verbundenheit und inneren Zweckbezogenheit der Architektur löste, hat sie viel von ihrem öffentlichen Charakter verloren. Sie ist, wie schon früher die Malerei, zu einer selbständigen Kunstgattung geworden. Was sie damit an neuen Möglichkeiten einer ganz freien Entwicklung gewann, hat sie an natürlichen Beziehungen zum Volk eingebüßt. Dieser Verlust trat in der profanen Kunst stärker in Erscheinung als in der kirchlichen, weil das religiöse Bildwerk im Kirchenraum der Öffentlichkeit verbunden blieb und in seiner Gegenständlichkeit dem Betrachter innerlich nahegerückt war. Je mehr die Kirche als Auftraggeber den Bildhauer ausschaltete — im Westen und Süden Deutschlands blieb sie es immer noch in einem nicht unwesentlichen Maße —, desto stärker wurde die Entfremdung zwischen Bildhauer und Volk. Zwar ist die Kunst plastischer Gestaltung nie so sehr zum Tummelplatz exzentrischer Spielereien und individualistischer Eigenbröteleien geworden wie die Malerei, aber auch sie war weithin einem Formalismus verfallen, der die breiten Schichten der am künstlerischen Schaffen nicht in besonderer Weise Anteil nehmenden Menschen kaum berührte oder kalt ließ.

Ein junges Künstlergeschlecht sucht auf neuen Wegen den Zugang zum Volk. Es ist in einer Zeit herangewachsen, die es mit ungemein starken Erlebnissen belastet, aber auch beglückt hat. Es hat erkannt, daß die Bildhauerei ihre kulturelle Mission in der Öffentlichkeit zu erfüllen hat, und drängt mit Begeisterung zu den Aufgaben, die eine neue Zeit ihm stellt.

ERNST BAHN-MÜNSTER I. W. WEIHWASSERKRÜGE
ROTER TON, WEISS BEMALT UND GLASIERT
ANDENKEN AN DEN WALLFAHRTSORT
TELGTE I. W. Höhe 28 resp. 26 cm

Es weiß, daß die Brücke von der Kunst zum Volke das Erlebnis, und daß dieses in besonderem Maße an den Gegenstand gebunden ist. Was sie im Sturm der Zeit, in Kriegsnot und Trauer um die gefallenen Väter und Brüder, im Aufbruch der neuen Epoche, in den hell aufleuchtenden Idealen von Heldentum und Mütterlichkeit, im Fragen nach dem Sinn all dieses Geschehens und in der demütigen Erkenntnis, daß alles menschliche Tun in Beziehung zu einer höheren Bestimmung steht, erlebten, wurde ihnen zu lebensvollen Motiven. So wurden Denkmäler für die Gefallenen des Weltkrieges, symbolkräftige, aber ganz realistisch gestaltete Darstellungen heroischer Haltung oder mütterlicher Lebensfülle, nicht zuletzt auch Bildwerke christlichen Inhaltes zu Kündern einer neuen Kunstgesinnung, die wieder eine natürliche Beziehung zwischen Kunst und Volk anbahnt.

Wenn wir unter diesen Voraussetzungen vor die Schöpfungen des gerade dreißigjährigen Bildhauers Herbert Volwahsen treten, der aus bäuerlich-handwerklichem Lebenskreis in Schlesien stammt, so erkennen wir in ihm einen markanten, den Durchschnitt weit überragenden Vertreter dieses jungen Künstlergeschlechtes. Er steht noch am Anfang seiner Entwicklung. In der Schnitzereifachschule zu Warmbrunn im Riesengebirge erwarb er sich die gediegenen handwerklichen Grundlagen, die in all seinen Arbeiten wesentlich in Erscheinung treten. An der staatlichen Kunstgewerbeschule zu Dresden gewann er unter Führung von Professor Rudolf Born darüber hinaus die entscheidenden Antriebe künstlerischen Gestaltens. Zielklar schreitet seitdem seine Entwicklung fort. Jedes seiner Werke zieht den Beschauer bedingungslos in seinen Bann. Man wird festgehalten und zur Auseinandersetzung gezwungen, weil sich da immer ein innerer Vorgang vollzieht. Da sind Porträtköpfe, vor denen man zwingend nach der dargestellten Persönlichkeit fragt. Da sind Figurengruppen, die ein menschliches Geschehen mit starkem seelischem Ausdruck offenbaren. Da sind christliche Motive, die so eindringlich von dem Inhalt aussagen, daß man sich der überströmenden Kraft des Erlebnisses nicht entziehen kann. Ob man den asketischen „Aufschauenden Mann" betrachtet oder ob man sich den Spannungen von Hinneigung und Abwehr, von stürmischem Begehren und ängstlicher Scheuheit, wie sie in der „Werbung" mit geradezu dramatischer Intensität gestaltet sind, hingibt, immer ist da etwas, was eine ganz persönliche Beziehung schafft.

Das ist das Wesentliche der künstlerischen Erscheinung Volwahsens: in seiner Kunst ist der Formalismus der vorangegangenen Epoche restlos überwunden. Nicht als ob er die Form vernachlässigte oder gar die Formprobleme nicht sähe. Im Gegenteil: wir werden noch erfahren, wie ihn einzelne formale Fragen eingehend beschäftigen, wie er sich immer wieder um ihre zeitgemäße Lösung bemüht. Aber die Form ist ihm stets nur Mittel zur Verdeutlichung der Idee; sie ist Element des geistigen Gehaltes. Wenn man in der heutigen Bildhauerei Umschau hält und das starke Vorherrschen des Aktes sieht, so erkennt man, wie entscheidend eine formale Betrachtungsweise diese Darstellungen des stehenden, liegenden, sitzenden, knieenden, spielenden und tanzenden Körpers bestimmt. Wie ganz anders ist Volwahsen. Er kennt die anatomischen Verhältnisse und die Gesetze der Bewegung genau; er weiß auch um die gottesebenbildliche Schönheit des menschlichen Leibes. Aber Körper, Gesicht, Bewegung sind ihm nur Ausdrucksmittel geistiger Gehalte, seelischer Vorgänge. Wie prachtvoll tritt das in der Wucht und dem schweren Schreiten des Christophorus in Erscheinung (Abb. S. 15)! Das Gegenständliche spielt, wie wir es bei einem Repräsentanten dieser Generation nicht anders erwarten, eine bedeutende Rolle. Aber der

HERBERT VOLWAHSEN-DRESDEN

MARIA HIMMELFAHRT. Holzplastik. 1929

KREUZABNAHME. Entwurf zu einer Holzplastik. 1934

HERBERT VOLWAHSEN-DRESDEN:

KRUZIFIX. Nuß- und Birnbaumholz. 1936
Privatbesitz

VORTRAGSKREUZ. Dresden, Johannisfriedhof
Holz und Metall-Oberteil. 1935

Wert dieser Schöpfungen erschließt sich nur dem, der vorstößt zu ihrer geistigen Existenz.

Die menschlichen Gestalten, die Volwahsens Meißel aus dem Holz herausholt, „Kreaturen", die er zur künstlerischen Wirkung erlöst, sind nicht als Erscheinung, sondern als Wesen erfaßt. Das erfüllt sie mit so packendem Leben; das verleiht ihnen ihre Symbolkraft. Der „Hirte", den im vorigen Jahr die Stadt Dresden ankaufte (Abb. S. 15), der ganz der seherischen Überwältigung geöffnete „Aufschauende Mann", das von überirdischem Licht geblendete Mädchen — von den rein religiösen Motiven zunächst ganz zu schweigen — all diese Figuren sind auf eine andere Welt bezogen. Die Erlebnisse und seelischen Vorgänge, die Volwahsen gestaltet, sind durchaus religiöser Natur. So kommt er zu dem Bekenntnis: „Es gibt keine andere ernsthafte Thematik als die christliche." Wie es ihm im einzelnen in der formalen Gestaltung seiner Werke darauf ankommt, das geistige Schöpfungsgeheimnis transparent zu machen, so sieht er es als letzten Sinn alles künstlerischen Schaffens an, das ewige Schöpfungsgeheimnis immer wieder auszusprechen. Der seelische Ausdruck eines Menschen, den er darzustellen sucht, ist nicht das Ergebnis einer psychologisierenden Betrachtung, sondern das Erfassen seines Hingewendetseins zu Gott. So entspricht dem ersten Satz des Künstlers, den wir zitierten, der zweite: „Es gibt keine andere Ausdrucksform als die christliche." Die innere Notwendigkeit, mit der der Bildhauer Volwahsen den Weg zur christlichen Kunst beschritt, ist damit eindeutiger erwiesen, als es bei manchem anderen Künstler der Fall ist.

Nicht weniger als um den Gehalt seiner Plastiken hat Volwahsen um ihre Form gerungen. Er weiß, daß keine Frucht sein kann ohne Mühe und Arbeit. Er weiß es aus den Voraus-

HERBERT VOLWAHSEN-DRESDEN:
HIRTE, Holz. 1935

CHRISTOPHORUS. Holz. 1935. Privatbesitz

setzungen seiner bäuerlichen Herkunft und aus den Erfahrungen seiner handwerklichen Vorbildung heraus. Das Holz, von Jugend auf ihm vertraut, ist das Material geblieben, in dem er am liebsten arbeitet und in dem er sein Wollen am überzeugendsten verwirklicht. Wie gut gelangt die Maserung des Stammes im fließenden Gewand der „Schauenden" zur Wirkung. Wie sicher ist der Block in der Doppelfigur „Werbung" ausgenutzt. Mit unerbittlichem Ernst arbeitet Volwahsen an der Lösung einzelner Probleme, die für seine Entwicklung von entscheidender Bedeutung sind. Ehe er sich an die mehrfigurige Komposition der „Kreuzabnahme" (Abb. S. 13) macht, bemüht er sich um die Doppelfigur, wobei er in der „Werbung" das Stehen auf zwei verschiedenen Ebenen sinnvoll auswertet, und sowohl in dieser Gruppe wie in dem Entwurf zu „Maria und Johannes" feinfühlig ausgewogene, allseitig ohne störende Überschneidungen zur Wirkung gelangende Kompositionen von starkem Ausdruck gestaltet. Eine andere Aufgabe, die Volwahsen immer wieder fesselt, ist die Darstellung des bekleideten Körpers. Wenn man die beiden Extreme, denen heute eine große Zahl von Bildhauern anheimgefallen sind, die für den Künstler, der seine Anatomie beherrscht, doch gar nicht so schwierige Nachbildung des unbekleideten Körpers und die bedenkenlose Vernachlässigung des Körperlichen unter dem Kleid in Betracht zieht, wird die Wichtigkeit der Arbeit Volwahsens in dieser Richtung deutlich. Den Leib in seiner Struktur sichtbar zu machen, sinnvolle und echte Bewegung im Gewand zu gestalten, ist ihm in der „Schauenden" schon meisterlich gelungen. In der „Kreuzabnahme" wird daraus bereits ein vielfältiges Spiel beziehungsreicher Linien, die den Blick auf den Mittelpunkt des Geschehens konzentrieren. Ein weiteres Einzelproblem ist z. B. die Behandlung der Haare. Die Frucht dieses ernsten Ringens ist die reine Harmonie, die Volwahsen in seinen besten Schöpfungen erreicht hat,

die vollkommene Einheit von Gehalt und Gestalt, die Bestimmung und Durchleuchtung der Form durch die Idee.

Der Weg des Bildhauers Volwahsen, den wir nun in einigen wesentlichen Stationen verfolgen wollen, führt etwa von dem „Albertus Magnus" (Abb. S. 17), den das Kloster Knechtsteden in der Rheinprovinz besitzt, bis zu dem „Christophorus" (Abb. S. 15) und einem „Kruzifix" (Abb. S. 14), die in Privatbesitz übergegangen sind. Der Albertus ist eine gediegene repräsentative Arbeit, die aber noch nicht zu persönlichem Ausdruck vorstößt. Der wird gewonnen in einer Reihe von Figuren, die ohne bestimmten Zweck, ohne Auftrag, jedoch aus einer inneren Notwendigkeit heraus in stiller Werkstattarbeit entstanden. (Ein Beweis, daß durchaus nicht immer der Auftrag den entscheidenden Anstoß für die Entfaltung eines Künstlers geben muß.) Da ist der schon mehrfach genannte „Aufschauende Mann", der noch etwas Unerlöstes hat, der aber den seelischen Vorgang eindringlich darstellt: der lastenden Erdenschwere verhaftet, ist diese Asketengestalt innerlich ins Überirdische entrückt, gespannt, seherisch, lauschend. Da ist der „Hirte" (Abb. S. 15), Verkörperung eines armseligen Erdendaseins, aber voll Ruhe und Nachdenklichkeit. Da ist vor allem die „Schauende", vielleicht das reifste Werk, das Volwahsen bisher gelang: in jungfräulicher Keuschheit steht dieses Mädchen im erschütternden Licht himmlischer Schau, überschüttet vom Glanz, der an ihm herunterfließt, die Hände zur Abwehr erhoben und doch demütig hingegeben; man möchte diese Plastik „Mariä Verkündigung" nennen. Da ist schließlich die „Werbung", die zunächst vielleicht an Ernst Barlachs „Wiedersehen" oder an Gerhard Marcks, „Joseph und Maria" erinnert. Aber wieviel lebensvoller und spannungsreicher ist diese Gruppe: ungestüm drängt der Mann, er schaut bittend auf, er greift zu; zurückhaltend, etwas starr im Erschrecken reckt sich das Mädchen auf, hebt die Linke zur Wehr, versunken in die Stille ihres eigenen Seins. Wie sprechend ist hier ein menschliches Geschehen im Bildwerk gefaßt. Ergriffen erlebt der Beschauer diese Entscheidungsstunde, die der männliche Eroberer so ganz anders nimmt als die eroberte Frau, die ihr eigenes Sein aufgeben soll und sich in stolzem Selbstbewußtsein noch einmal darauf besinnt. Nach diesen Vorstufen ist der Weg zu den religiösen Bildwerken im engeren Sinne frei. Das Vortragekreuz (Abb. S. 14), das für den Dresdner Johannisfriedhof geschaffen wurde, ist eine klare und straffe Komposition. Von den beiden seitlichen Figuren wird der Blick in einfacher Bewegung hinaufgeführt zu Christus, der ruhevoll — ein Überwinder des Todes — vor dem Marterholze steht. Die Gruppe „Johannes und Maria" ist eine verselbständigte Studie zur „Kreuzabnahme". Diesen prachtvollen Entwurf möchte man ausgeführt sehen. Vier Figuren sind um das Kreuz gestellt, von dem der tote Leib des Heilandes niedergleitet, in sicherer Gruppierung, die einerseits das Auge zwingend auf Christus lenkt, anderseits aber der Gruppe eine starke Tiefenwirkung gibt. Ungemein lebendig ist der ganze Vorgang dargestellt, dessen dramatisches Zentrum in den Beziehungen zwischen Christus und Maria erlebt wird. Wie abschiednehmend fällt die rechte Hand Christi in die Linke seiner Mutter, die Johannes im Sinken stützt. Ergriffen denkt der Betrachter diesem Zusammenbruch einer Welt nach, der hier gestaltet ist. Unnötig zu der ausgeglichenen Schönheit des in demütiger Leidenskraft am Kreuz hängenden „Kruzifixus" ein Wort zu sagen! Der „Christophorus" bildet den Abschluß der aufgezeigten Entwicklungslinie eines Dreißigjährigen, dessen tiefes Erleben der christlichen Idee und dessen einzigartige Begabung für die Sichtbarmachung religiöser Innenwelten ihn zu einer großen Hoffnung für die christliche Kunst machen. Gewaltig und kraftvoll schreitet sein Christophorus durch die Fluten, ernst ist der Ausdruck des Kopfes (Abb. S. 17), denn sein Amt ist schwer und mit Verantwortung belastet, aber vertrauensvoll geht sein Blick ins Weite, auf das ewige Ziel gerichtet, um dessentwillen sich alle irdische Mühsal lohnt.

Herbert Volwahsens Weg ist klar umrissen. Er geht vom Handwerk zur Kunst, von der Erscheinung zum Wesen, vom Menschlichen zum Religiösen. So ist Volwahsens Kunst denn in der unbeirrbaren Folgerichtigkeit seiner Entwicklung, in der zwingenden Überzeugungskraft seiner Werke ein Zeugnis, daß die Idee des Christentums auch heute schöpferische Manifestationen hervorzubringen vermag, die nicht minder eindringlich zu uns sprechen als die großen Schöpfungen mittelalterlicher Bildhauer und Maler, die jene ewigen Inhalte in unserem Lebensgefühl entsprechende Formen kleiden. Volwahsen selbst hat für sein künstlerisches Schaffen einmal die Hoffnung ausgesprochen, daß es ihm gelingen möge, seine Arbeit mit jenem Geist wirklichen Christentums zu erfüllen, der das geistige Fundament des abendländischen Menschen ist. Sein bisheriges Schaffen ist Bürge für die weitere Verwirklichung dieser Hoffnung.

HERBERT VOLWAHSEN-DRESDEN
ALBERTUS MAGNUS. IM KLOSTER KNECHTSTEDEN BEI KÖLN. Holz

KOPF VOM CHRISTOPHORUS

# DIE MÄRTYRERKRYPTA DES XANTENER DOMES

Von AUGUST HOFF

Am 9. Februar dieses Jahres wurde die Märtyrerkrypta unter dem Hochchor des Domes von Xanten vom hochwürdigsten Herrn Bischof Clemens August von Münster feierlich geweiht und der Altar über den Gebeinen der dort aufgefundenen Glaubenszeugen konsekriert. „Welch eine echt mittelalterliche Idee: ein Märtyrergrab, sonst nichts, gründet eine Stadt." So schließt Dr. Walter Bader, dem die wissenschaftlich und religiös so überaus aufschlußreichen Ausgrabungen unter dem Xantener Dom zu danken sind, seinen Bericht. Diese Ausgrabungen, die vom Januar 1933 bis Mai 1934 vorgenommen wurden, schufen auf natürliche Weise den Raum der Krypta, zu der man dann zwei Zugänge an der südlichen und nördlichen Seite der Lettnerschranken schuf. In diesem kleinen Raum wird Geschichte in gedrängtester Fülle lebendig.

An dieser Stelle war schon zu heidnischer Zeit eine Begräbnisstätte der Colonia Trajana. Im 4. Jahrhundert folgen christliche Gräber. Der wesentlichste und einzigartigste Fund war hier die Aufdeckung des Grabes zweier Märtyrer, das noch in Verbindung ursprünglicher Art mit der Mensa der ersten Märtyrerkapelle war. Daß es sich wirklich um Gebeine von Märtyrern handelt, ergab die eingehende Untersuchung der Skelette durch die Professoren Pietrusky, Stöhr und Naegeli von der Universität Bonn. Nun sind die Gebeine in einem gläsernen Schrein an der Stelle ihrer Auffindung wieder aufgestellt. Man sieht ferner in dem Raum die Fundamente der Märtyrerkapelle des 4. Jahrhunderts, man sieht die Mensa aus altem römischem Steinmaterial, an der das Gedächtnismahl der Toten gefeiert ward. Und nun folgen die Spuren der immer wachsenden Verehrung der Blutzeugen Christi. Eine Tuffsteinkirche wird über rechteckigem Grundriß schon im fünften Jahrhundert errichtet. Die zweite fränkische Kirche erweitert den Raum nach Osten. Wohl im 9. Jahrhundert baut man die schon größere dritte Kirche. Um 1000 herum dürfte der erste große Dombau frühromanischer Prägung hier entstanden sein, zu dem auch der von Dr. O. Karpa gefundene Mosaikboden gehört. Im Raum der Krypta nimmt man noch die Grabkammern einer Familiengruft wahr, vielleicht der Stifter der ersten Märtyrerkirche. Auch sieht man da den Sarkophag einer Gräfin Emeza, einer Nichte Karls d. Gr., nach der Überlieferung. Bei den

Eingängen in die Krypta erscheinen Spuren der Ostmauer des 1213 vollendeten romanischen Domes, von dem das Westwerk noch steht, an dem die ganze Zeit der Gotik das gewaltigste Bauwerk des Niederrheins anschloß. Die Gebeine des heiligen Viktor ruhen im kostbaren Schrein des Eilbert von Köln seit 1129. Wer diese heiligen Männer seines Gefolges sind, wissen wir nicht; unbekannte Soldaten Gottes.

Bei der Gestaltung des Kryptenraumes war die geschichtliche Treue und die notwendige Stützung der Massen in erster Linie maßgebend, wie man leicht sieht. Das gibt der Krypta nach Osten ein sehr interessantes Gepräge. Die Schwierigkeiten der Abstützung unter dem Lettner, die der Gewinnung eines größeren Raumes nach Westen entgegenstehen würden, fürchtete man wohl von seiten der Denkmalpflege. Die Untermauerung ist hier schon stark unterstrichen. Einfachere und markantere Lösungen wären hier wie bei den Eingängen und deren Umgitterung wohl denkbar.

Über dem Grab der Märtyrer erhebt sich nun der Altar, asymmetrisch gestaltet in dem asymmetrischen Raum, aus gleichem dunklen Basalt wie der Bodenbelag und die Stufen. In die weiße Wand über dem Altare eingelassen ist ein kostbares Mosaik des Lammes Gottes, des Vorbildes aller heiligen Blutzeugen (Abb. S. 19). Ludwig Baur setzte es selbst aus ganz klein geschlagenem Material aus Glas und Porzellanfritten. So wirkt es ungemein reich und edel auf nahe Sicht. Als Symbol, als immer gültiges Zeichen, ist das apokalyptische Lamm über dem Buch mit sieben Siegeln gestaltet, wie es sein Herzblut verströmt in den Kelch des Heiles.

Vom Boden bis zur Decke ragt seitlich vom Altar ein Kreuz auf, ein Friedhofskreuz (Abb. S. 19). Es trägt einen aus Silberblech getriebenen edlen Corpus; die Wundmale sind aus polierten Korallenbäumchen eingelassen. Mild und verklärt neigt sich Christi Haupt zu den Märtyrern herab, die nun Teil haben an seiner Verklärung. Dies kostbare Werk stammt von Hans Dinnendahl. Ein Gitter in Eisen, nach dem Entwurf des gleichen Künstlers, schließt die Altarmensa und gibt trotz seiner Leichtigkeit dem Märtyrergrab ehrfürchtigen Abstand. So entsteht in dem Altar eine Art Confessio wie in frühchristlichen Altären. Das Gitter hat als Motiv die Palme des Sieges. Auch Altarkreuz, Leuchter und anderes Gerät erhielten ihre schlichte Form von Dinnendahl.

Die Krypta in Xanten mit den Gebeinen der heiligen Märtyrer, mit der Fülle historischer Dokumente und den sinndeutenden Werken bester heutiger christlicher Kunst wird dem gläubigen Volk aus Stadt und Land am Niederrhein den herrlichen Dom noch näherbringen. In diesem Jahr ist auch die Viktorstracht wieder, altes deutsches christliches Brauchtum, sichtbares Zeichen der Verehrung der Vorbilder heroischen Geistes.

# Rundschau

## Berichte aus Deutschland

### DIE KÖLNER LOCHNER-AUSSTELLUNG

Im Kölner Wallraf-Richartz-Museum sind zur 75-Jahr-Feier seines Bestehens die Werke Stephan Lochners in einer noch nie gesehenen Vollständigkeit zusammengetragen worden. Keinem Geringeren als Albrecht Dürer verdanken wir es, daß wir bei Stephan Lochner Namen und Werk miteinander verbinden können. Von jeher ist die berühmte Stelle seines Tagebuches auf Lochners Dombild bezogen worden, die besagt: „Ich hab 3 weißpfennig, item hab 2 weißpfennig geben von der taffel auffzusperren, die maister Steffan zu Köln gemacht hat." Danach hat Dürer anscheinend zweimal sich den Altar zeigen lassen, ein Zeichen für den starken Eindruck, den ihm das Werk gemacht hat.

Auch in dieser Schau seines Schaffens hinterläßt das Dombild einen überwältigenden Eindruck. Wie eine holde Vision thront die Himmelskönigin mit dem Kinde auf dem Schoße vor strahlendem Goldgrunde. Hinter ihr halten zwei anmutige Engel einen kostbaren Brokatteppich. Oben schweben fünf andere Engel, von denen einer auf den Stern von Bethlehem hinweist. Neben dem Kinde kniet links der älteste der drei Könige, rechts kniet der zweite, der sein Geschenk, einen Doppelbecher, darreicht. Der dritte, jugendliche König bringt stehend seine Gabe dar. Ein reiches Gefolge schließt sich ihnen an. Auf dem linken Flügel schreitet Ursula mit ihrem Bräutigam Ätherius und zwei heiligen Bischöfen (Severin und Kunibert?) und ihren Jungfrauen heran (Abb. S. 20), während den rechten Flügel Gereon in Goldpanzer mit den Rittern seiner thebaischen Legion einnimmt. Ein lebensfrischer Hauch geht von allen diesen in die Tracht der Zeit Lochners gekleideten Gestalten aus, und die Pracht ihrer Kleidung wetteifert mit dem Glanze des Goldes und des anderen schmückenden Beiwerkes.

Als der Maler der frommen Einfalt, der mystischen Ekstase und der inbrünstigen Religiosität tritt Lochner hier vor uns hin, aber zugleich auch als eine in sich gesammelte klare und glückliche Künstlernatur, ein liebenswürdiger Erzähler, der es, wie kaum ein anderer, versteht, die heiligen

Phot. Hehmke-Winterer, Düsseldorf

BLICK IN DIE NEUE MÄRTYRERKRYPTA DES XANTENER DOMES

LAMM GOTTES
Mosaik von Ludwig Baur-Münster i. W.

KREUZ
Getriebenes Silber mit Korallen, von Hans Dinnendahl-Münster i. W.

Phot. Rheinisches Museum, Köln (Bildarchiv)

STEPHAN LOCHNER: ST. URSULA MIT IHREN GEFÄHRTINNEN. LINKER FLÜGEL DES KÖLNER DOMBILDES. UM 1442—44

Schutzpatrone im Gewande seiner Zeit zu schildern.

Ganz anders ist das Außenbild der beiden Flügel gefaßt. Wie die alten Niederländer schildert er da naturgetreu das Wohngemach der heiligen Jungfrau mit allen Einzelheiten seiner Ausstattung, und nur ein Wandteppich von Goldbrokat verleiht dem Raum ein feierliches Ansehen, als würdiger Hintergrund für die Gestalt der knienden Jungfrau und des Engels der Verkündigung mit den mächtigen Flügeln (Abb. S. 21). Es ist der Geist der Gotik, aber auch die Frische des Naturgefühls, die Freude am bunten Schein und an allen Dingen der Sichtbarkeit, die Lochner hier mit den alten Niederländern verbindet.

Stephan Lochner stammte aus Meersburg am Bodensee. In den Kölner Schreinsbüchern wird er zuerst im Jahre 1442 erwähnt, da er mit seiner Frau Lysbeth das Haus Roggendorp in der großen Budengasse zur Hälfte erwarb. Nach zwei Jahren verkauft er diesen Besitz, um in die beiden miteinander verbundenen Häuser „zome Carbunckel" und „zome aldem Gryne" an der Kirche S. Alban zu ziehen. Doch mußte er dabei Schulden aufnehmen. 1447 wurde er Ratsherr für die Malerzunft, und 1450 abermals gewählt. Wahrscheinlich Ende 1451 ist er gestorben, an der Pest, die damals Köln heimsuchte. Die näheren Umstände können wir aus einem Gesuch schließen, mit dem sich der Gemeinderat von S. Alban 1451 an den Bürgermeister wandte, es möchte ihm gestattet werden, sich der Pestleichen zum Teil zu entledigen und die Toten auf dem freien Platz zwischen „Heinrich Hardefuyst und Steffain des Meilres" Hause begraben zu dürfen, da sie „vur groissem stanke" es in Kirche und Pfarrhaus nicht mehr auszuhalten vermochten. So geschah es, und Meister Stephan mußte nun die Pestdünste einatmen, die der neue Friedhof vor seinem Hause ausströmte. Er fiel der verheerenden Seuche zum Opfer, wurde ins Spital gebracht und starb daselbst. Ein Kreuzchen neben seinem Namen in der Ratsliste bezeichnet seinen Tod.

In nicht viel mehr als zehn Jahren hat Lochner alle die Bilder geschaffen, die seinen Ruhm begründeten. Wie Raffael und Mozart gehört er zu

Phot. Rheinisches Museum, Köln (Bildarchiv)

STEPHAN LOCHNER: MADONNA DER VERKÜNDIGUNG. AUSSENSEITE DES LINKEN FLÜGELS VOM KÖLNER DOMBILD. UM 1442—44

den Frühvollendeten, wenig mehr als vierzig Jahre waren ihm beschieden.

Es ist ein Zusammenhang mit der mehr plastischen, mehr die starke Empfindung ausdrückenden Kunst des Meisters von Flémalle und der Lochners vorhanden. Auf solche niederländische Einflüsse deutet der ganz flandrisch anmutende Hieronymus in der Zelle aus der Sammlung des Geheimrats Richard von Schnitzler, Köln. Mit einer an die alten Niederländer erinnernden Sorgfalt ist in diesem Frühbilde Lochners das Beiwerk ausgeführt, die Statuetten unter den gotischen Baldachinen, das Schreibgerät auf dem schmalen Pult und das blanke Geschirr an der Wand. Wahrscheinlich hat Lochner auf der Wanderschaft auch Flandern besucht. Auch das kleine Weihnachtsbildchen aus dem Besitz der Erben von der Heydt in Godesberg zeigt in der köstlichen Hirtengruppe und der Schafherde Anklänge an niederländische Bilder. Ebenso in der Wiedergabe des frühen Morgenhimmels mit der blassen Mondsichel und den Mauern und Türmen einer fernen Stadt. — Mit der Madonna in der Rosenlaube aus dem Wallraf-Museum, die dem Dombilde schon nahe steht, erreicht Lochners Farbe ihr herrlichstes Blühen, so daß selbst die Schatten farbig durchleuchtet sind. Auf einem Kissen vor einer Rasenbank sitzt die heilige Jungfrau mit dem Kinde auf dem Schoße. Engel suchen es mit Musik zu erheitern, pflücken ihm Blumen, bieten ihm Äpfel an, in der Höhe aber erscheint Gottvater mit der Taube, und seitlich ziehen zwei Engel den Vorhang zurück, der das Paradiesesfest von der irdischen Welt trennt.

In seinem Jüngsten Gericht, das sich ehemals in der Kölner St.-Laurentius-Kirche über dem Eingang befand, und dessen Mittelbild jetzt das Wallraf-Museum bewahrt, während die Innenseiten der Flügel nach Frankfurt in das Städelsche Institut, die Außenseiten jedoch in die Münchner Pinakothek gelangt sind, zeigt Lochner, daß er ebenso für das Dramatische, wie für die Darstellung des Lieblichen und Anmutigen begabt ist. Hier offenbart der Meister eine erstaunliche Kühnheit und Vielseitigkeit in der Erfindung der Be-

wegungen bei den Verdammten, deren Leiber von Dämonen gepackt und zum Höllenschlund gezerrt werden, während die Auserwählten staunend wie Kinder beim Christfeste durch die Pforte des Paradieses eingehen (Abb. S. 23). Der Künstler kann sich kaum genug tun in der breiten Schilderung der Verdammten und ihrer Peiniger. Wie in den Mysterienspielen der Teufel zum Spaßmacher wird, so waltet hier mitunter ein grausiger Humor und eine bestialische Komik. Etwas von überschäumender Jugendfrische liegt in diesem Altarwerk, das in die ersten Jahre seines Aufenthaltes in Köln fallen dürfte.

In die Frühzeit Lochners (um 1440?) gehört noch die lebensgroße Standfigur der Madonna mit dem Veilchen, die das Erzbischöfliche Diözesan-Museum herlieh. In brennend rotem Mantel hebt sich die jungfräuliche Mutter von dem goldenen Teppich ab, den Engel ausbreiten. In der Höhe erscheint Gottvater und der Heilige Geist, umgeben von Engeln mit schmalen, spitzen Schwalbenflügeln, und zu Füßen der Gottesmutter betet die Stifterin, ein kleines, aber ungemein scharf charakterisiertes Figürchen. Die in den Ecken angebrachten Wappen lehren uns ihren Namen kennen. Es ist Elisabeth von Reichenstein, die 1443 zum ersten Male als Äbtissin des Kölner Cäcilienstiftes erwähnt wird und 1485 gestorben sein soll.

Das einzige Werk Lochners, dessen Entstehungszeit wir genau kennen, ist die Darmstädter Darstellung im Tempel, die 1447 datiert ist. Vor der Pala d'oro, dem goldenen Altarschrein, einem wahren Wunderwerk der Goldschmiedekunst, kniet Maria in leuchtend blauem Mantel, während Simeon den Knaben hält und Josef den Opfergroschen aus seiner Tasche nimmt und hinter ihm die Prophetin Anna mahnend den Finger erhebt. Ein zahlreiches Gefolge, darunter ein Deutsch-Ordensritter, der eine Schrifttafel mit dem Datum hält, und in dem wir wohl den Stifter des Bildes vor uns haben, und eine Reihe wie die Orgelpfeifen nach der Größe angeordneter Chorknaben rechts, sowie eine Gruppe Frauen links wird Zeuge des Vorganges. Vier Jahre vor des Künstlers Tod ist dieses letzte und reifste Werk seiner Hand entstanden. Auch ohne die Datierung würde man es an das Ende seines Schaffens setzen. Ein rein malerischer Stil, der durch Farbe und Bewegung ein geheimnisvolles Fluidum vom Ganzen auf die einzelnen Teile überströmen läßt, und eine äußerste Klarheit des Aufbaues sind die Errungenschaften seiner letzten Lebensjahre. Wir stehen hier im Banne einer Schönheit, die, losgelöst von allen Bedingtheiten der Wirklichkeit, ihren Quell hat in der phantasievollen Seele dieses schon auf Erden dem Himmel vermählten Meisters.

Nicht durch so hohe Schönheit des Liniengefüges, nicht durch so ruhige Breite und durch so ungehemmtes Hinströmenlassen der Farbenklänge sprechen die anderen Werke Lochners zu uns, die hier vereinigt sind, und die Arbeiten seiner Schüler und Nachfolger, die er alle an schöpferischer Phantasie und Reichtum der Palette übertrifft. Ohne im strengen Sinne des Wortes zu den Suchern einer neuen Form und zu den Bekennern einer neuen künstlerischen Gesinnung zu zählen, stellt Lochner Farbe und Form in ihrer vollen, gesättigten Kraft heraus, schafft er Harmonien von Tönen, die anmuten, wie rauschendes Orgelspiel und frommer Chorgesang. Walter Bombe

## HAUS DER RHEINISCHEN HEIMAT

### Museum für Volkstum, Geschichte und Kultur des Rheinlandes

Im Frühjahr 1936 öffnet das „Haus der Rheinischen Heimat" in Köln seine Tore, um den Rheinländern und den Fremden, die sich ein ernsthaftes Bild vom Wesen und Werden des Rheinlandes machen wollen, in einer groß angelegten Schau ein Bild des Volkstums, der Geschichte und Kultur des Rheinlandes zu geben. Auf nationaler Grundlage wird die innere Verbundenheit des Rheinlandes mit dem gesamten Deutschland gezeigt werden. Des weiteren wird dargestellt, wie sich die einzelnen Stände im Rheinland geschichtlich entwickelt haben und worin ihre besonderen Leistungen für die rheinische und gesamtdeutsche Kultur bestehen. Das letzte Ziel des Museums ist, dem Menschen von heute aus Stadt und Land den Zusammenhang der Gegenwartskultur mit der Vergangenheit in einer übersichtlichen und von jedem erfaßbaren Form aufzuzeigen und dadurch zu einer bodenständigen, Tradition schätzenden Betrachtung der Kultur der Gegenwart hinzuführen.

Die Anordnung der Schausammlung gibt den Stoff in folgender Gliederung;

I. Historisch-politische Abteilung einschließlich der Darstellung des rheinischen Adels und seiner Kultur.
II. Kirchliche Abteilung mit den kirchlichen Ständen.
III. Stadtgeschichtliche Abteilung einschließlich des rheinischen Bürgertums und seiner Kultur.
IV. Abteilung: Bäuerliche Kultur und rheinisches Bauern- und Volkstum.
V. Wirtschaftliche Abteilung einschließlich der Darstellung der rheinischen Arbeiterfragen.

Die Schausammlung des Hauses der Rheinischen Heimat geht aus von der Darstellung der politischen Entwicklung der Rheinlande, beginnend bei der Karolingerzeit und fortgeführt bis zum Nationalsozialismus unserer Tage. Die Frühzeit wird nicht berücksichtigt, weil die Stadt Köln eigene große Museen für Vor- und Frühgeschichte und für das römisch-fränkische Zeitalter besitzt.

Für das Mittelalter umfaßt die erste Abteilung im wesentlichen die Beziehungen der deutschen Könige und römischen Kaiser zum Rheinland, die territoriale Entwicklung, die Landesherren, sowie als erste ständische Gruppe den Adel und seine Kultur. Für die neuere Zeit werden besonders hervorgehoben die Kämpfe und Ereignisse, die sich an die französische Revolution und die napoleonische Zeit knüpfen, die Restauration, die Bewegung von 1848 sowie die moderne politische Entwicklung bis zum Versailler Vertrag. Ihren Ausklang findet diese Abteilung in der Darstellung der nationalsozialistischen Bewegung im Rheinland. Innerhalb der ganzen Abteilung wird besonderer Nachdruck auf den Kampf um den Rhein gelegt werden.

Bereits in der politischen Abteilung tritt durch die Verbindung von Bischof und Landesherrn die große Bedeutung der Kirche für die gesamte rheinische Entwicklung hervor. Bei der katholischen Kirche sind im einzelnen zu zeigen die Entwicklung der kirchlichen Verwaltung, die Stifts- und Pfarrkirchen sowie deren soziale Bedeutung,

Phot. Rheinisches Museum, Köln (Bildarchiv)

STEPHAN LOCHNER: DAS JÜNGSTE GERICHT. DIE GRUPPE DER SELIGEN
KÖLN, WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM (FRÜHER ST.-LAURENTIUS-KIRCHE, KÖLN). Um 1430

Phot. Haus der Rheinischen Heimat, Köln

HAUS DER RHEINISCHEN HEIMAT, KÖLN A. RHEIN

die Geschichte der Orden im Rheinlande und ihre Beziehungen zu der Kolonisation des Ostens, die Bedeutung der kirchlichen Baukunst für die allgemeine Entwicklung der Architektur sowie die Beziehungen der Kirche zum Bildungswesen. Von der Geschichte der Reformation in den Rheinlanden ausgehend wird die Entwicklung des rheinischen Protestantismus gezeigt mit seinen Verbindungen und Ausstrahlungen nach Süd- uud Mitteldeutschland sowie nach der Schweiz und Holland.

Das Rheinland war seit dem Mittelalter ein Land mit ausgeprägter und hochentwickelter städtischer Kultur. Die Darstellung dieser Kultur erfährt eine besondere eingehende Behandlung nach ihrem Wesen und nach ihren Auswirkungen unter gleichzeitiger Betonung des Bürgertums als dritter ständischer Gruppe.

Die bäuerliche Kultur des Rheinlandes ist in ihrer Art nicht minder wichtig und vielgestaltig wie die städtische. Auch in der Verfallzeit des alten Reiches hat sich im Rheinland in umfangreichem Maße ein freies Bauerntum erhalten mit reicher, stammesverwurzelter Kultur und vielfältigem Brauchtum. Der rheinische Boden war die Grundlage einer hochentwickelten Landwirtschaft, sein edelstes Erzeugnis aber ist der Wein; die Arbeit des Winzers findet daher ihre besonders eindrucksvolle Darstellung.

Ausgehend von dem Strom als der Lebensader des rheinischen Landes hat sich im Rheinland seit alters ein weitverzweigtes Verkehrswesen entwickelt, auf dessen Veranschaulichung besonderer Nachdruck gelegt wird. Die Darstellung der Geschichte der einzelnen Industrien erfordert noch umfangreiche wissenschaftliche Vorarbeiten und Materialsammlungen, so daß hier zunächst nur Teilausschnitte gezeigt werden können.

Der Aufbau der Schausammlung des Rheinischen Hauses vollzieht sich somit auf der klaren Grundlage der ständischen Ordnung. Bei der Durchführung möglichst geschlossener Entwicklungsreihen und aus der Durchdringung des Stoffes mit lehrhaften Tendenzen ergibt sich methodisch ein vollkommen neuer Museumstyp, der in allen seinen Teilen vom Leben der Gegenwart ausgeht und wieder zu ihm zurückführt.

Die Sammlung bietet für die rheinische Bevölkerung eine Stätte, in der sie sich über die Herkunft ihres Wesens, ihre Verflechtung mit dem gesamten deutschen Leben sowie über die besonderen Leistungen des Rheinlandes für das Deutschtum unterrichten kann und soll. Das Haus der Rheinischen Heimat dient daher gleichermaßen der Fortbildung der Erwachsenen sowie dem heimat- und volkskundlichen Unterricht der Schulen. In der besonderen Verbindung von Originalen, Modellen und künstlerisch einwandfreien Schaubildern wurden eigene, neue Wege eingeschlagen, die das Haus der Rheinischen Heimat zu einer lebendigen Stätte echter Volksbildung machen und die in weiten Fachkreisen des In- und Auslandes als vorbildlich angesehen werden.

Die Schausammlung wird ergänzt durch ständige Wechselausstellungen, die namentlich auch wichtige Fragen der Gegenwart im Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung beleuchten sollen. Daneben bestehen große graphische, photographische, kartographische, Inschriften-, Münz- und Siegelsammlungen; ferner ist eine größere Handbibliothek vorhanden. Bei diesen institutsmäßigen Sammlungen handelt es sich vornehmlich um die Pflege von Gebieten, die bisher an keiner Stelle der Rheinprovinz besonders vorgenommen wurde.

Das Haus der Rheinischen Heimat, das sich vornehmlich auf die Herausarbeitung der großen Linien beschränken muß, sieht es als seine Ehrenpflicht an, den Heimatmuseen des Rheinlandes sachlich und methodisch vorbildlich voranzugehen, ihre Arbeiten zu erleichtern und so beizutragen, Liebe und Treue zur Heimat und zum ganzen deutschen Vaterland in rheinischen Landen allenthalben zu wecken und zu fördern. Es will ferner nicht tote Dinge zeigen, sondern das Material lebendig gestalten. Aus diesem Grunde stellt das bis jetzt Geschaffene keinen endgültigen Abschluß dar, es bedarf vielmehr der ständigen Weiterführung und Anpassung an das Geschehen unserer und der kommenden Zeit. J. Schneider-Lengyel

HAUS DER RHEINISCHEN HEIMAT, KÖLN. KURFÜRSTENSAAL

# Berichte aus dem Ausland

## DIE DEUTSCHE AKADEMIE IN ROM

Italien ist zu allen Zeiten das Schicksalsland der Deutschen gewesen. Schon seit den deutschen Römerzügen haben sich romanische und germanische Kultur in köstlichen Bindungen vermählt. Wie der gotische Stil sich über deutsche Bauhütten in Italien einbürgerte, haben Roger van der Weyden, Dürer und Holbein sich an italienischem Formensinn geschult. Die deutschen Künstler wallfahrteten nach dem Süden wie zu einer Insel der Seligen, und nichts drückt den Urgrund ihres Italienrausches erschütternder aus als der berühmte Brief Dürers aus der Dogenstadt: „Wie wird mich nach dieser Sonne frieren; hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer."

Nachdem die Reformation den Strom der mittelalterlichen Wallfahrer und Siedler lange unterbrochen, bahnten sich im 18. Jahrhundert wieder Niederlassungen deutscher Künstler in der Tiberstadt an und setzten sich seit Winkelmann und Raffael Mengs nun ununterbrochen fort. Den Mittelpunkt der deutschen Kolonie bildete die Villa Malta. Der Mäzen des Kreises aber war Ludwig I. von Bayern, der alle Vertreter der zu Beginn des 19. Jahrhunderts herrschenden Schulen, der Klassizisten wie der Nazarener, in genialischem Verkehr um sich scharte, wie ein Gemälde in der Neuen Pinakothek zu München von dem Landschafter Franz Catel es darstellt, wo die gleichen Schönheitsideale den kunstliebenden Fürsten mit Philipp Veit, Julius von Schnorr, Klenze, Thorwaldsen und sonstigen Vertretern der Winkelmannschen Epoche in der Osteria vereinen.

Vergebens hoffte man bei dem Tode des fürstlichen Romantikers, daß das Deutsche Reich die Villa Malta ankaufen würde, um in ihr eine Künstlerakademie einzurichten.

Da erwarb die deutsche Künstlergemeinde in Rom auf Betreiben des Malers Kanoldt die Serpentara, den berühmten Eichenhain oberhalb Olevano. Die Begeisterung, die der erste Eigenbesitz eines Stückes südlicher Landschaft bei den Beglückten erweckte, klingt noch in der Inschrift der Erinnerungstafel nach, die für Jos. Anton Koch, den Wiedererwecker der deutschen Landschaftsmalerei, und Victor von Scheffel in dem herrlichen Wald der wilden Felsenhöhe angebracht wurde: „Hier im Zentrum des Gebirges lesen wir die alte Keilschrift, die der Haufe nie verstehen mag: Das Gesetz des ewig Schönen."

Aber neben dem malerisch gelegenen Unterkunftshause unter den Eichen des Sabinerlandes, das der Bildhauer Heinrich Gerhardt, der Senior der deutschen Künstlerschaft in Rom, seinen Landsleuten gestiftet hatte, besaßen die deutschen Künstler und Gelehrten in der Villa Falco-

Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg

ALBERT BOSSLET-LANDAU (PFALZ): KATHOLISCHE KIRCHE IN DONSIEDERS (PFALZ)

nieri, dem fürstlichen Geschenk des Bankiers E. von Mendelssohn-Bartholdy, bald ein mit Ateliers ausgestattetes Erholungsheim, das Paul Heyse und Richard Voß in ihren, den Namen des märchenhaften Landsitzes tragenden Novellen mit Recht als ein Zauberschloß verherrlicht haben.

Den von der preußischen Kunstverwaltung mit dem Rompreis ausgezeichneten Künstlern standen bis dahin keine anderen Arbeitsstätten zur Verfügung als die in der Villa Strohl-Fern angemieteten Ateliers.

Der deutschen Akademie war erst der Boden bereitet, als der Geh. Kommerzienrat Eduard Arnold aus Berlin auf Anregung der in Rom lebenden Bildhauer Gaul und Tuaillon im Jahre 1910 einen großen Teil des Parks der vor der Porta Pia gelegenen Villa des Fürsten Massimo ankaufte. In seinem Auftrage erbaute der Architekt Maximilian Zürcher der deutschen Kunst hier endlich die ersehnte Heimstätte, einen lichtoffenen, breit hingelagerten, mit Säulenloggien und Pergolen ausgestatteten Flachbau mit Atelier-, Wohn- und Ausstellungsräumen, der sich mit seinen 10 Atelierhäusern stilschön in die Anlage des südländischen Massimo-Gartens mit seinen altersgrauen Zypressen, Brunnen, Säulenkakteen und von Schlinggewächsen gefesselten Marmorstatuen einordnet.

Die neue Schöpfung hatte ihre Pforten eben geöffnet, als der Ausbruch des Weltkrieges sie sofort wieder schloß. Erst 1928 konnte die Akademie unter der Leitung des Professors Herbert Gericke ihre Tätigkeit wieder aufnehmen. Sie hat die Aufgabe, Stipendiaten, unter denen in erster Linie Staatspreisträger in Betracht kommen, sowie Studiengästen und Lehrern deutscher Kunsthochschulen mit ihren Schülern Aufenthalt zu gewähren und als Studienstätte zu dienen. Eine Insel der Schaffenden, über die der Genius Roms die Fittiche breitet!

Unter den Künstlern, denen es seither vergönnt war, sich dort ungestört ihren hohen Zielen hinzugeben, seien die Maler Ernst Fritsch, Professor Willy Jaeckel, Wilhelm Dreßler, Professor Jos. Eberz, Helmuth Macke, Herbert Tucholski, Professor Georg Walter Roeßler, Max Neumann, Otto Herbig, Wilhelm Heise genannt. Als Bildhauer haben Adolf Abel, Carl Moritz Schreiner sowie die Staatspreisträger Arnold Zadikow, Paul Merling und der Architekt Rudolf Ullrich in der olympischen Freiheit dieser idealen Welt gearbeitet.

Zum fünftenmal hat die Accademia Tedesca durch Jahresausstellungen Rechenschaft über ihre Tätigkeit abgelegt. Ihre heurige Jahresschau, die hauptsächlich Werke der Graphiker Wilhelm Gesser und Hans Fischer, des Malers Magnus Zeller sowie der Bildhauer Robert Stieler, Philipp Flettner, Fritz Schwarzbeck und Max Habersetzer zeigt, ist unlängst unter beachtlicher Anteilnahme der römischen Kunstwelt eröffnet worden.

So kommt dem Künstlerhaus im Massimo-Park durch das Vermittleramt, das ihm im italienisch-deutschen Kulturleben übertragen ist, eine wichtige Sendung zu. Freilich sind wir dabei vorwiegend die Empfangenden, wie wir es auf dem Boden der Ewigen Stadt auch sonst zumeist — vielleicht am ausgesprochensten im Jahrhundert der Renaissance — gewesen sind. Es muß daher auch einer Einrichtung gedacht werden, die das Wirken der deutschen Akademie nicht nur ergänzt, wie etwa die Bibliotheka Hertziana im Palazzo Zuccari oder das Kunsthistorische Institut in Florenz — eines wie das andere eine Hochburg kultureller Deutschtumspflege —, sondern einer Einrichtung, die wieder eine Epoche des künstlerischen Austausches einleitet, wo wir deutscherseits die Gebenden sind. Es ist die im Jahre 1932 gegründete Casa di Goethe, die in der prachtvollen Villa Sciarra auf dem Gianicolo ihren Sitz hat und dem Zweck gewidmet ist, die Kenntnis der Kultur der germanischen Völker zu vertiefen. Die bedeutende Gründung der italienischen Regierung, deren Präsidentschaft kein Geringerer als der ehemalige Kultusminister Senator Giovanni Gentile führt, umfaßt das Studium des gesamten germanischen Kulturkreises, Kunst, Geschiche, Dichtung, Sprachen, Musik, Recht, Philosophie und Wirtschaftslehre. Lehrkurse, Vorträge über deutsches Leben und Übersetzungen hervorragender Werke der deutschen Literatur wie Humboldt, Wackenroder, Schlegel, vermitteln dem neuzeitlichen Italien das deutsche Geistesgut.

Die entsprechende Zentralstelle für die kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Italien mit umgekehrten Vorzeichen besitzen wir in dem Petrarca-Haus in Köln, das, 1931 eröffnet, unter der Leitung von Professor Dr. Farinelli durch eine ausgedehnte Lehrtätigkeit die Brücke schlägt nach dem Land unserer Schönheitsträume, in dem so viele Quellen unserer Kultur fließen.

Die Künstler aber, denen die Gunst widerfährt, unter italienischem Himmel zu schaffen, erblicken

von der Höhe der Deutschen Akademie fern die Basilika der Santi Quattro Coronati, jener vier Bildhauer, die in heiligem Bekennermut zu ihrer künstlerischen Überzeugung den Tod auf sich genommen haben und daher von jeher als Schutzpatrone der bildenden Künstler verehrt werden. Die ewige Roma kann den Jüngern der Kunst, die in ihren Mauern weilen, keine kostbarere Mitgift ins Herz senken als dieses Beispiel. L. M. S.

# Neue Kunstwerke

## EIN MUSTER DES KLEINKIRCHEN-BAUES

In der Entwicklung des kirchlichen Baugeschehens der Gegenwart hat die Verknappung des Baukapitals zwangsläufigerweise das bisher sehr vernachlässigte Thema des Kleinkirchenbaues in die Mitte des architektonischen Interesses gerückt. Daß seine einwandfreie künstlerische Lösung keine geringe Aufgabe für den Architekten bedeutet, wissen wir aus zahlreichen Versuchen, die in den letzten Jahren in allen Teilen Deutschlands von beiden Konfessionen mit mehr oder weniger glücklichem Gelingen durchgeführt wurden, und nicht mit Unrecht hat ein großer Architekt bekannt, daß es gerade diese kleineren Aufgaben seien, die über das wirkliche Können eines Architekten die rechten Schlüsse erlaubten.

Phot. C. Sandhaber, Aschaffenburg

ALBERT BOSSLET-LANDAU (PFALZ): KATHOLISCHE KIRCHE IN DONSIEDERS (PFALZ). INNERES

Ein außerordentlich gutes Beispiel dieser aktuell gewordenen Baugattung gibt die neue Kirche von Donsieders in der Pfalz, die Professor Albert Boßlet-Würzburg, Landau (Pfalz) entworfen hat (Abb. S. 26). Der weite Kreis des Hochplateaus, aus dessen gelassen einsinkender Mitte sich der geduckt hingelagerte Leib der Kirche mit mäßigem Ruck hervorbuckelt, legt einen Rahmen von natürlicher Größe um den mit sparsamster Ökonomie durchgestalteten Bau. Dieser Reiz der landschaftlichen Lage, die das menschliche Werk als ein situationsvollendetes Gestaltungselement der Natur empfinden läßt, tut sich dem von fernher des Weges Kommenden nachdrücklich einprägsam auf. Nähergelangt, zeigt sich eine starke örtliche Gebundenheit in der bäuerlich robusten Bruchsteintechnik aus rotem, weißgeflecktem Steinmaterial der Gegend, in der die Hochwände aufgemauert sind. Eine starke sinnliche Freude am naturgegebenen Material spricht sich auch in den hellroten Pfannendächern aus. Stereometrisch fügt sich der Bau aus den beiden Prismen von Turm und Schiffskörper zusammen, die synkopisch ineinander verpaßt sind. Um den architektonischen Eindruck möglichst einfach und doch wirkungsstark zu gestalten, sind Turm, Chor und Sakristei in eine einzige Baueinheit zusammengezogen und mit der senkrechten Hochstellung ihres Volumens zu der waagrechten Lagerung des Schiffes in Gegensatz gebracht. Es ist das gleiche Gestaltungsgesetz, das Boßlet in geradezu klassischer Vollendung bei der Dorfkirche von Altenhain im Taunus, seiner berühmtesten Dorfkirchenschöpfung, zur Anwendung brachte. Der mit einem Satteldach abgedeckte, stumpfhaft niedrig gehaltene Turm hat unterhalb des Dachansatzes mäßig hohe, schwach segmentbogenförmig abgerundete Doppelöffnungen, während der Schiffskörper jederseits mit gewändelosen Rundbogenfenstern bereiht ist. Das Motiv ihres Rundbogenschlusses wird in monumentalem Ausmaße von dem südwärts an der linken Ansatzkante des Schiffes in die Mauer eingestuften Haupteingange wiederholt. Außer einer hochgebordeten Treppenvorlage vor diesem Haupteingange drängt sich kein Bauteil aus dem Gesamtkörper vor. Nackt, ohne jegliche Zier ragen die Mauern.

So schlicht zurückhaltend sich das Äußere gibt, im Inneren entwickelt sich auf einem sehr konservativen Grundriß ein reich durchgebildeter Aufriß, der in raffinierter Weise der Vortäuschung einer größeren Raumweite, als das Innere tatsächlich hat, dienstbar gemacht ist. Die vier strebenartig eingezogenen Verstärkungspfeiler an den Seitenwänden des Schiffes sind durch Längsbinder zusammengefaßt und durch eine seitlich hochgeführte Stufendecke mit innerer Naturholzbalkendecke abgedeckt. Durch diese eigenartige Deckengliederung

SPEYER (PFALZ): SEMINARKIRCHE

entstehen in dem grundrißmäßig einheitlichen Fußraum seitenschiffartige Teile von starker räumlicher Selbständigkeit, die dem Betrachter eine Dreischiffigkeit vorsuggerieren, aus der nur die Säulen oder Pfeiler genommen sind. Ferner erhält der Raum durch das Durchziehen der Decke in den quadratischen Chorraum hinein optisch eine außerordentliche Tiefenerstreckung. Die räumliche Wirkung ist so überraschend groß, daß man sich in einer Stadtkirche von beträchtlichen Ausmaßen befindlich glaubt (Abb. S. 27). An der Chorwand hängt ein schöner, von Ella Broesch-Bonn sehr handwerksgerecht gewirkter Wandteppich in den Farben Beige, Grau, Braun und Rot, der seiner Funktion als Blickfang mit vornehmer Zurückhaltung Genüge tut. Eine freundlich ruhige Helle wird von den leichtgetönten Fenstern über die Wände verbreitet, die einmal farbige Bemalung erhalten sollen.

Der ganze Bau erforderte nur 35000 RM. Baukosten, deren überraschende Niedrigkeit man vor der Größe des Objektes erst voll ermessen kann. Dabei ist die Ausführung von sauberster handwerklicher Gediegenheit, die angesichts des Standes der Kirche auf windumbrauster Hochebene eine Voraussetzung für ihre Wetterfestigkeit bildete.

J. J. Morper

## Personalnachrichten

Dr. Richard Maria Staud, Pfarrer in Oetringen (Luxemburg), wurde von S. E. Dr. Joseph Philippe, Bischof von Luxemburg, zum Konservator der kirchlichen Kunstdenkmäler der Diözese Luxemburg ernannt. G. L.

## Denkmalpflege

### DIE ERNEUERUNG DER SEMINAR-UND KONVIKTS-KIRCHE IN SPEYER

Die Erneuerung und Erweiterung der alten Seminar- und Konviktskirche in Speyer, die ihre Verwirklichung der unermüdlichen Initiative des großen Kirchenbauers, Seiner Exzellenz des Hochw. Herrn Bischofs Dr. Ludwig Sebastian und der Tatkraft des Regens Dr. Schreibers zu verdanken hat, stellte den mit ihr betrauten Architekten Professor Albert Boßlet vor eine ebenso schwierige wie reizvolle Aufgabe. Es galt, eine um 1836 in romantischer Gotik von A. Voit zurechtstilisierte Kirche des frühen 14. Jahrhunderts dergestalt zu erweitern und in ihrer Erscheinungsform dem Stilgefühl der Gegenwart anzugleichen, daß sie nicht nur dem ihr zugedachten größeren Zweck entsprechen, sondern auch für die besondere Würde, die ihr als Kirche der angehenden Priester eignet, repräsentative Geltung gewinnen sollte. Der Architekt tastete den überkommenen Bau in der Substanz nicht an. Er stückte ihm lediglich auf seiner Hauptachse nach Westen zu ein weiteres Joch an und legte seiner Südseite eine bis zur Chorbeuge reichende Abseite bewußt modernen Gepräges vor, die nun sockelhaft breit unter die von schlanken Fenstern und Strebepfeilern gegliederte Hochwand gelagert erscheint (Abb. S. 28). Zur Streckung des Kirchenkörpers zog er das Dach höher, und über dem neuen Joch ließ er den scharfen Pfeil eines vollständig eingeschieferten Dachreiters wie einen fröhlich schrillen Akzent in die Luft stechen. Die neue Eingangsfront erhielt unter einem dreiteiligen gotischen Fenster ein schräges Vordach mit zwei reichprofilierten Holzbalkenträgern zum Schutze des gekuppelten Toreingangs. Im Innern wurden die farbig ornamentierten Wände abgekehrt und alle gipserne Pseudogotik des 19. Jahrhunderts samt ihren Ausstattungsstücken entfernt. Auf die gesäuberten Wände wurde eine rauhe Putzschicht aufgetragen, um eine einheitliche gelblichweiße Folie für das freigelegte rote Hausteinmaterial an Pfeilern, Diensten, Gewölberippen und Schildbogenumrahmungen zu gewinnen (Abb. S. 29). Eine völlige Neugestaltung erfuhr die Orgelempore, die tiefer gesetzt wurde und laufbrückenartig gerade das Eingangsjoch überquert. Ihre naturholzfarbene Brüstung ist ganz schlicht gefeldert; in den einzelnen Gevierten sitzen hölzerne Knöpfe. Die große Süd-

Phot. Kettling u. Krüger, Schalksmühle i. W.

Phot. C. Samhaber, Aschaffenburg

SPEYER, SEMINARKIRCHE

VOR DER RESTAURIERUNG — NACH DER RESTAURIERUNG

abseite hat Boßlet gleichfalls gerade abdecken und durch quadratische Feldereinteilung beleben lassen. Im Osten wurde der Eingangsbogen zum kleinen Altarraum in origineller Weise mit dem spitzbogigen Kreuzgewölbe dieser Kapelle verwölbt. Alle Maßnahmen des Architekten bewirkten eine entscheidende Veränderung des räumlichen Eindruckes der Kirche. Sie ist unter einer sicheren Hand nicht nur größer und in ihrer architektonischen Funktion wesentlich straffer, sondern auch lichter und klarer geworden. Seine ungewöhnliche künstlerische Erfahrung zeigt sich vor allem auch darin, wie er den neuen Raum durch die Schwesterkünste der Glasmalerei und Bildhauerei mit wirkungsvollen Akzenten durchsetzte. Insbesondere die neuen Glasgemälde bedeuten eine wirkliche Kostbarkeit dieser Kirche. Mit ihnen zeigen junge begabte Kräfte die ersten reifen Früchte eines großen Könnens. Das 10 m hohe Chorfenster von J. Oberberger, München, in dem wir wohl die stärkste Begabung unter den jungen deutschen Glasmalern erblicken dürfen, stellt ikonographisch die Geheimnisse des schmerzenreichen Rosenkranzes vor, die es durch die Ölbergszene, die Geißelung, die Verspottung, die Kreuztragung und die Kreuzigung verbildlicht (Abb. S. 31). Es kam dem Maler vor allem darauf an, diese fünf Szenen nicht schichtenweise übereinander zu setzen, sondern durch Herausarbeitung einer besonderen Leitlinie alle Teile ineinanderfließen zu lassen. Kein Detail sollte ohne das andere bestehen. Diese Funktion der Zusammenbindung der Szenen übernimmt die Christusgestalt, die sich in fünfmaliger Verkörperung gleich einer einzigen Sammelfigur wie eine Rebe durch das ganze Fenster rankt, wobei aus kompositorischen Gründen noch Maria und Johannes in ihre weiße Bahn miteinbezogen wurden. Ungemein geschickt ist es auch, wie mit dieser silberweißen Leitlinie der Nimbus der Christusgestalt in einem strahlenden Gelb, das von dem Blutschein des Kreuzes durchglüht ist, gestirnhaft mitgeht. Kompositorisch wird diese „Christuslinie“ von oben herab durch einen Engel, der ein Band mit der Aufschrift: Es ist vollbracht, trägt, aufgelöst.

Die Szenen entwickeln sich vor einem gleichmäßigen tiefblauen Grund, den ein einfacher silberweißer Streifen mit rubinroter Innenkante begleitend säumt. Das Volk ist immer in tiefem Grau, Violett und Rot gehalten, deren raffinierte Stufungen wirkungsvolle Kontraste zur Christusfigur bilden. Der geistige Ausdruck der Szenen, die mit einer Bravour ohnegleichen durchgezeichnet sind, nähert sich mit einer fast traumwandlerischen Sicherheit des Vortrages der Qualität spätromanischer Miniaturen, deren gründliches Studium sie voraussetzen. Man kann nur darauf gespannt sein, wie dieser hochbegabte Künstler die beiden anderen Chorfenster, die den glorreichen und freudenreichen Rosenkranz illustrieren sollen, lösen wird.

Eine wesentlich andere Aufgabe war dem vielversprechenden Talente Robert Rabolts, München, mit der Darstellung der Heiligen Pirmin, Bonifatius, Remigius, Ludwig und Dissibodus auf den fünf etwa 1,20 m im Durchmesser messenden Rundscheiben in der südlichen Abseite gestellt. Diese Scheiben sollten nicht nur einen bestimmten dekorativen Zweck erfüllen, sondern für sich selber als Bilder porträthafter Heiligencharaktere bestehen können. Sowohl in formaler wie inhaltlicher Beziehung sind die Dargestellten wahrhaft „Homines religiosi“, groß empfunden und durchgestaltet mit einer Reife der Formenmittel, wie sie nur gediegene Schulung verleiht. Die Farben sind

außerordentlich leuchtkräftig und unter sich mit einer sorgfältig überlegten Ökonomie abgestuft. Die Scheiben sind wie das Chorfenster in der Mayerschen Kunstanstalt München in bekannt technischer Güte hergestellt worden.

Die Fertigung des bildhauerlichen Schmuckes gab der hohe Bauherr in die bewährten Meisterhände Weckbeckers, München, dem die Pfalz so viele gute Arbeiten verdankt. Sein handwerklich mit zuverlässigstem Können geschnitzter Hochaltar bietet ikonographisch ein Novum dar. Mit Beziehung auf den Priesterberuf sind auf seinem Hauptfeld inmitten des segnenden Christus die Sakramente der Taufe, Beichte, Ehe und Letzten Ölung vorgestellt, während die Flanken des Tabernakels symbolische Embleme der sieben priesterlichen Weihen und des Gotteslammes zieren. Die Naturfarbe des Holzes ist erhalten geblieben, schwache violette Tönung der Relieffiguren hilft ihrem besseren Abgehen vom Hintergrunde auf. Die rassige Schnitzkunst Weckbeckers brilliert auch an den Figurenreliefs der Kanzel, die ambonenhaft am linken Choraufgang aufgebaut ist.

Wenn mit Recht gesagt worden ist, daß Umbauten Prüfsteine architektonischen Könnens sind, so stellt diese Erneuerung und Erweiterung Professor Boßlets ungewöhnliche architektonische Fähigkeiten erneut unter Beweis. Wer den alten mit dem neuen Zustande vergleicht (Abb. S. 29), wird den Gewinn an positiver Schönheit nicht übersehen können. Speyer hat ohne Frage eine Sehenswürdigkeit mehr gewonnen! J. J. Morper

# Bücherschau

## ZUR BILDNEREI UND MALEREI DER GOTIK

Bereits im Juni 1931 hat „Die Christliche Kunst" die ausgedehnte Arbeit des Tübinger Kunsthistorischen Instituts zur Erforschung der spanischen Plastik ausführlich gewürdigt. Während sich die Untersuchungen seines Leiters, Prof. Georg Weise, nur im ersten Bande seiner „Spanischen Plastik" auch auf die Bildnerei der Gotik erstrecken, im übrigen aber ausschließlich dem Barock gelten, hat nunmehr sein Schüler und Mitarbeiter Hanshubert Mahn sich eigens die „Kathedralplastik in Spanien" vorgenommen und im Band XV der „Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte", hrsg. von Watzinger und Weise (Gryphius-Verlag, Reutlingen) „die monumentale Figuralskulptur in (Alt-)Kastilien, León und Navarra zwischen 1230 und 1380" in vorzüglichen Wiedergaben veröffentlicht und in einem sorgfältigen, sprachlich allerdings nicht immer ganz befriedigenden Textteil kunstgeschichtlich eingeordnet. Es sind die Kathedralen von Burgos, León und Pamplona und ihre Ausstrahlungsgebiete, deren Figurenschmuck stilkritisch untersucht wird.

Wie die deutsche Bildnerei des dreizehnten Jahrhunderts geht auch die spanische dieses Zeitalters auf die große Kathedralplastik des kernfranzösischen Gebietes — der Verfasser gebraucht dafür den alten Namen „Franzien" — zurück. Spanien nimmt diese „französische" Gotik früher auf als Deutschland und Südfrankreich. Und zwar sind es Chartres, Paris, Reims und Amiens, die in einem auf die spanische Kathedralplastik einwirken. „Urtümlich französisch anmutende Züge" tragen am meisten die Werke aus dem dritten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts. Wie die deutsche Kunst bildet auch die spanische die aus Frankreich kommenden Anregungen sogleich um, sei es durch Verschmelzung mit überlieferten Zügen des romanischen Stiles, sei es in der Richtung barocker Bewegtheit und spiritualistischer Verinnerlichung, zu denen die spanische Plastik immer hinneigt. Der Verfasser erblickt an der Gotik in Spanien von vorneherein ausgesprochen spätgotische Züge. Auch die seelische, gefühlsmäßige Auffassung der spanischen Gotik entfernt sich von der französischen und ähnelt in vielem der deutschen. So ist der Christus am Portal del Sarmental in Burgos dem Gesichtsausdruck nach tiefer als der „Beau Dieu" in Paris, der formal „schöner" sein mag. Durch rund vier Jahrzehnte (1235/75) läßt sich in Burgos eine rege Bildnerei von verhältnismäßig geschlossener Prägung verfolgen. Von Burgos hängt mittelbar fast alle gotische Bauplastik Spaniens ab. Unter den Werken der Schule von Burgos gehören namentlich die reizvollen Statuen an den Türmen der Kathedrale, „edle junge Männer, viele Varianten des Idealtypus jener zugleich wehrhaften und geistvollen Zeit", die sich von den gleichzeitigen Gestalten in Naumburg wie Hof- und Landadel unterscheiden, ferner die Verkündigung in Castrogeriz „zu den vollkommensten Schöpfungen der abendländischen Bildnerei des 13. Jahrhunderts".

Die Bauplastik in León, die vom letzten Viertel des dreizehnten bis in die erste Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts hineinreicht, steht der innerfranzösischen Gotik näher als Burgos und Toledo. Reims ist wiederum das Vorbild. „Die Werke in León gehen, soweit sie nicht ‚verfallen', einerseits von Monumentalität zu Intimität, andererseits von Naturalismus zu Spiritualismus über." Am Nordtore ist die Figur des Heilandes von überwältigender Wirkung. „Ein hagerer Leib, der in den Knien vorwankt, wird von einem heldischen Geist aufrecht gehalten." Es ist „der Heiland als ‚Christus' und ‚Jesus', als ewiger Gott und zeitlicher Mensch, in Glorie und Gethsemane". Zu den besten Schöpfungen zählt auch die Königin von Saba an einem Pfeiler der Vorhalle. Sie spiegelt die entsprechende Figur von Reims, überzeugt aber durch ihre stolze Haltung und den „blinden Blick" noch stärker denn jene als Fürstin und Seherin. Von einer köstlichen Naivität und Erzählfreude ist der Einzug in den Himmel am Westportal der Leóner Kathedrale. Hier war ein selbständiger Geist am Werk, der sich namentlich in der Raumvorstellung als eigener bewährt. „Der Meister von Naumburg gab zwar einen schon mehrschichtigen aber noch fest und klar gefügten Ausschnitt des Lebens, der Meister von León gibt die unendliche Verflechtung."

Im Gegensatz zu Burgos und León bedeutet Pamplona nur einen kleinen Mittelpunkt, wenngleich unter den Bildwerken von 1300, die beim Neubau der Kathedrale im Jahre 1390 in den ebenfalls neuen Kreuzgang versetzt wurden, sich wiederum Leistungen ersten Ranges befinden, wie die disputierenden Petrus und Paulus, die an die Bildwerke des Domtriangels in Erfurt gemahnen, oder der leidenschaftlich bewegte Marientod, der gleichzeitig deutschen Malereien aus Rhein- und Mainfranken nahesteht, schließlich die meisterhafte Verkündigung, deren Maria, „wundervoll aufwach-

send, aufwachend, aus den Stoffmassen traumhaft Hände und Antlitz lösend", entfernte Verwandte am hl. Grab in Freiburg i. B. hat, während der Engel, vom Verfasser fälschlicherweise als „Karikaturesk" mißverstanden, nicht minder kraftvoll in der Gestalt, huldvoll lächelnd die frohe Botschaft überbringt.

In zwei Anhängen behandelt der Verfasser einzelne freistehende Andachtsbilder und die Grabmalplastik des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts. Ungemein reizvoll ist es, zu verfolgen, wie unzählige Male die spanische Gotik die sehr beliebte Darstellung der Verkündigung abgewandelt hat, oder wie sich der Kruzifixus vom klassischen Ebenmaß um 1240, über den verhaltenen und möglichst gemilderten Leidenszug um 1260 und die durchgeistigte Gelöstheit um 1300 bis zum Pestkreuztypus um 1310 entwickelt. Es fällt auf, daß die in Deutschland so beliebten Andachtsbilder der Johannesminne, des hl. Grabes, der Schutzmantelmaria in Spanien gar nicht, Vesperbild und Schmerzensmann erst seit dem fünfzehnten Jahrhundert vorkommen. Hanshubert Mahn hat mit seiner „Kathedralplastik in Spanien" ein inhalts- und wertreiches, bisher nur wenig erschlossenes Gebiet der christlichen Kunst dem Deutschen zugänglich gemacht.

Was Mahn für die Bildnerei der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts feststellt, das verfolgt Alfred Stange im zweiten Band seiner „Deutschen Malerei der Gotik" (Deutscher Kunstverlag in Berlin), der die Zeit von 1350 bis 1400 umspannt, an Hand der in zahlreichen Beispielen vorzüglich wiedergegebenen Tafel-, Wand- und Buchmalerei in umfassender Weise: die wachsende Diesseitigkeit der fortentwickelten Gotik. Der Schreiber der Limburger Chronik sagt zum Anfang des sechsten Jahrzehntes: „Darnach über ein Jahr, da dieses Sterben, diese Römerfahrt, Geißlerfahrt und das Judenschlachten, von dem vorher geschrieben steht, ein Ende hatte, da hub die Welt an zu leben und fröhlich zu sein und machten die Männer sich neue Kleidung." Der Frühhumanismus, der damals im Italien Petrarkas seine erste Blüte erlebte, gewann auch auf Deutschland Einfluß. Allerdings darf man sich keinen völligen Umbruch in Gesinnung und Weltbetrachtung vorstellen. Den Untergrund bildet immer noch das mittelalterliche Lebensgefühl, das sich gegenüber dem neuen Geiste immer wieder kräftig durchzusetzen weiß. Das gibt diesem halben Jahrhundert seine Zwiespältigkeit. „Die Geschlossenheit und Sicherheit der Haltung, die das frühe 14. Jahrhundert besaß, ist verloren. Verschiedene Richtungen und Bewegungen laufen nebeneinander her." Die Persönlichkeit, die diese gegensätzlichen Strömungen in sich vereinte, war Kaiser Karl IV., ein kühler, nüchterner Rechner, dem italienischen Humanismus zugetan und zugleich einem dunklen, groben Mystizismus und Reliquienkult ergeben, Neigungen, die sich besonders mit den Jahren immer mehr steigerten und die anfänglichen humanistischen Liebhabereien verdrängten.

Dieser Mensch zweier Seelen war für das damalige Deutschland der Mann des Schicksals, des politischen ebenso wie des geistigen und künstlerischen. Da er Böhmen zur Grundlage seiner Hausmacht und Prag zur Residenz erhob, übernahm in der deutschen Malerei des vierzehnten Jahrhunderts Böhmen die Führung. Darum stellt sie auch Stange an die Spitze und widmet ihr fast ein Drittel seines Buches; er gelangt dabei zu zwei wichtigen Ergebnissen: 1. die böhmische Malerei ist deutsch und böhmisch im besonderen, zwar mit slawischem Einschlag; aber sie tschechisch zu nennen, ist eine Geschichtsfälschung. Dagegen redet schon das Matrikelbuch der Prager Malerzeche die deutlichste Sprache. 2. Die böhmische Malerei hängt von der gleichzeitigen italienischen Kunst ab, namentlich der sienesischen; am stärksten ist dieser Einfluß am Anfang zu verspüren, vor allem in dem Reisebrevier des Kaiserlichen Kanzlers Johannes von Neumarkt. Allein dieser italienische Einschlag reicht doch nur eine Strecke weit. Keiner dieser böhmischen Maler war unmittelbarer Schüler der Italiener, sondern als fertige Maler, geschult am Meister von Hohenfurth, setzten sie sich mit der welschen Kunst auseinander. Italien war ihnen nicht Lehre, sondern lieferte ihnen nur Vorbilder. Diese gestalteten sie aber sofort aus nordisch-gotischer Überlieferung um, die schon bei Johann von Troppau wieder stärker durchdrang. „Sehr bald wird die wirklichkeitsnahe, humanistische Art ins Gegenteil abgewandelt, entstehen in denselben Werkstätten Bilder, deren Figuren spindeldürr, ohne Statik und Halt, wenn auch bewegt, so doch leblos, gleich Marionetten zu schweben scheinen." Ja, ihre Größe gewinnt die böhmische Malerei erst dort, wo sie sich wie z. B. in Emmaus, vom italienischen Einfluß befreit.

Dieses Doppelgesicht behält die böhmische Malerei auch unter Karls Nachfolger Wenzel bei, einem Sinnenmenschen von oft sehr schlechtem Geschmack, der mit Vorliebe seine leicht geschürzte Bademagd verewigen läßt, „auch im Künstlerischen ein Genießer". Oberflächlich, wie ihr königlicher Auftraggeber, sind auch die

J. OBERBERGER-MÜNCHEN
GLASFENSTER IN DER SEMINARKAPELLE IN SPEYER
Ausführung: F. Mayer, Hofkunstanstalt und Glasmalerei, München

Phot. F. Mayer, München

Maler der Wenzelbibel. Neben dieser losen Kunst steht nun als ihr völliger Gegensatz das wunderverklärte Werk des Meisters von Wittingau, des größten unter den deutschen Malern des späten vierzehnten Jahrhunderts, der der deutschen Kunst dieses Zeitalters ihren letzten Sinn gab. Auch er baut seine Bilder noch nach mittelalterlichen Bedeutungsmaßstäben auf. Die Farbe ist ihm Mittel zu tiefster Durchgeistigung und Beseelung. „Man darf in ihm das malerisch-expressive Ende der deutschen Malerei des 14. Jahrhunderts sehen."

Groß sind die Ausstrahlungen, die von der böhmischen Malerei dieser Zeit in das übrige Deutschland ausgehen: Österreich ist damals ganz von Böhmen abhängig, ebenso Brandenburg, das damals zur böhmischen Krone gehörte, ferner das von Karl IV. sehr geförderte Deutschordensland, in dem um diese Zeit ein ungeheurer künstlerischer Reichtum erstanden sein muß. Hier erweckte in Graudenz der Große von Wittingau einen einheimischen Meister zu eigener Größe, genau wie im gleichzeitigen Bayern der Drusiana-Meister, der die Altarflügel aus der Münchner Augustinerkirche geschaffen hat, seine Mittel dem letzten und größten Genie der böhmischen Malerei entlieh und mit ihnen sein eigenes überragendes Können errang.

Die einzigen deutschen Gebiete, die dem überragenden Einfluß der böhmischen Malerei völlig selbständige Leistungen entgegenzustellen vermochten, sind der Mittelrhein (Altar in Schotten), Mitteldeutschland, Westfalen und die Hansestädte Hamburg und Lübeck. Klarheit und Festigkeit bei aller Geschmeidigkeit der Zeichnung ist die Eigenart der mittelrheinischen Werke. Hamburg besitzt in Meister Bertram von Minden wohl einen Zeit- und Gesinnungsgenossen des Theodorich von Prag, aber er ist ihm nur verwandt durch gleiches Wollen und Zugehörigkeit zur gleichen Generation. Seine erdnahe, urwüchsige Gestaltungsweise, die einfache, schlichte Menschenart seines Petrialtares steht dem Schottener Altar weit näher als dem Böhmen. Noch ferner allem Böhmischen ist der jüngere Meister, der den Johannisaltar im Museum zu Hannover geschaffen hat, und der Meister des Buxtehuder Altares, der selbständig den Petrialtar weiterbildet. Diese in Mittel- und Nordwestdeutschland herrschende derbere Richtung widersprach jedoch dem Kölner Kunstgeschmack.

Der Wert auch dieses zweiten Bandes von Stanges Deutscher Malerei der Gotik liegt darin, daß er nach zahllosen Einzeluntersuchungen nunmehr ein zusammenhängendes Bild der ganzen Epoche gibt, daß er sich namentlich in Zuschreibungen gewissenhaft zurückhält und lieber unser „Ignoramus" eingesteht, als kühn daraufloskonstruiert, daß er schließlich die Bedeutung dieses Halbjahrhunderts in der Verselbständigung der Malerei, in ihrer Loslösung von Baukunst und Bildnerei, und damit als Grundlegung des kommenden Jahrhunderts klar erkannt hat.

Heinrich Getzeny

Kleinschmidt, Dr. P. Beda O. F. M. Meine Wander- und Pilgerfahrten in Spanien. Mit einer Karte, 30 Abbildungen und einem Bilde des Verfassers. Aschendorffsche Buchhandlung, Münster i. W. 1929. VII und 232 S. Geh. RM. 4,50, geb. in Leinen RM. 6,—.

Das Reisetagebuch des bekannten und nunmehr verstorbenen Kunstforschers ist auf zwei Forschungsfahrten in den Jahren 1926 und 1927 aus Zeitungsberichten als Begleitarbeit von größeren kunsthistorischen Forschungen entstanden. Bewußt will es eine belehrende Unterhaltungsschrift sein, die in plauderndem Tone Geschichte und Natur, Kunst und Kultur, Profanes wie Religiöses, Vergangenheit wie Gegenwart vor uns vorüberrollen läßt und dies alles in persönlich bestimmtem, leichtem, aber doch kenntnisreich unterbautem Vortrag. So wie der Verfasser nicht von Hotel zu Hotel, sondern von Kloster zu Kloster — meist der verschiedenen Franziskanerorden — wandert, so sieht er vor allem das religiöse Gesicht Spaniens in seinen kirchlichen wie künstlerischen Zügen, seine Kirchen, seinen Kult, seine Wallfahrtsorte, seine Heiligen und Gelehrten, seine Kirchengeschichte. Dies ist der Vorzug, aber auch der Mangel dieses Buches. Gerade wer in diesen Tagen von den ungeheuren Schandtaten liest, die in Spanien unter der Devise eines falschen Freiheitsbegriffes und einer antichristlichen wie antikirchlichen Welt- und Staatsanschauung begangen werden, weiß, daß neben dem katholischen Spanien auch ein ganz anderes grauenhaftes und verrohtes existiert, das doch damals, in den Jahren 1926/27, schon spürbar gewesen sein muß. Davon liest man allerdings in dem Buche so gut wie nichts; auch Katholiken wollen nicht gerne den Donner des herannahenden Gewitters hören! Eine Mahnung, wie jeder Bericht über ausländische Eindrücke doch nur einen Ausschnitt des Wirklichen gibt. Trotzdem kann man das Buch gerade in den heutigen Tagen, mag es auch schon ein wenig von dem Gewesenen berichten, für weite Kreise, Jugend wie Volk mit gehobeneren Ansprüchen, aufs beste empfehlen, da das Teilbild, das nun wirklich vorhanden ist, doch ein unverfälschter Ausschnitt aus Spaniens Vergangenheit und Gegenwart ist, der ausgezeichnet und leicht eingehend orientiert.

Georg Lill

Welzel, Dr. Alfons, Die Welt des Xantener Domes. Eine Einführung in den Dom der Märtyrer. Mit neuen Aufnahmen von Hehmke-Winterer, Düsseldorf. Verlag L. Schwann, Düsseldorf 1936. 56 S. 38 Abb. Kl. 4°. Kart. RM. 2,—.

Im Anschluß an unseren Aufsatz über die Krypta in Xanten machen wir auf das soeben erschienene Heft über den „niederrheinischen Dom" aufmerksam, der seit den Ausgrabungen von 1933 bis 1935 in erhöhtem historischem wie religiösem Interesse steht. Der romanisch-gotische Dom darf nach seiner Architektur wie dem wundervollen Reichtum seiner fast unberührt erhaltenen Inneneinrichtung zu den bemerkenswertesten Kirchenbauten Deutschlands gezählt werden. Der jetzige Führer will durch das schaubar Künstlerische in den kultischen Geist des Bauwerkes und seiner Ausstattung einführen. In gehobener, gewählter Sprache führt der Verfasser die einzelnen Teile vor. In einem angehängten „Gang durch den Dom" wird für den Besucher noch einmal alles topographisch kurz zusammengefaßt. Wesentlich für das Wollen des Büchleins sind die ausgezeichneten Bildbeigaben. Neben prachtvollen Ganzansichten finden sich viele schön gesehene Ausschnitte, dann aber auch Innenaufnahmen während des Gottesdienstes, die für den kultischen Geist eines Bauwerkes erst charakteristisch sind. Die Aufnahmen arbeiten im Sinne des modernen Films mit starken Licht- und Schatteneffekten mit Zuhilfenahme künstlichen Lichtes. Das buchtechnisch sehr gut ausgestattete Büchlein ist als Begleiter wie Erinnerung an eine heilige wie kunstvolle deutsche Stätte höchst empfehlenswert.

Georg Lill

Für die Schriftwaltung verantwortlich: Dr. Georg Lill, München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2; Dr. Michael Hartig, München; Dr. Richard Hoffmann, München. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: Karl Rexhausen, München. — D. A. II. Vj. 1936 3800 (zur Zeit ist Anzeigen-Preisliste Nr. 2 gültig). Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag, GmbH., München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2. — Druck: F. Bruckmann AG., München.

Bezugspreis halbjährlich RM. 8.— franko; Einzelhefte RM. 1.75; Postscheckkonto München 1440.

A. SCHWÄBL-INGOLSTADT: NEUE FRIEDHOFSHALLE IN INGOLSTADT

Photo Hermann Eberl, Ingolstadt

A. SCHWÄBL: MAUER DES FRIEDHOFES IN INGOLSTADT (OBERBAYERN)

# DAS FRIEDHOFSGEBÄUDE IN INGOLSTADT

Von GEORG LILL

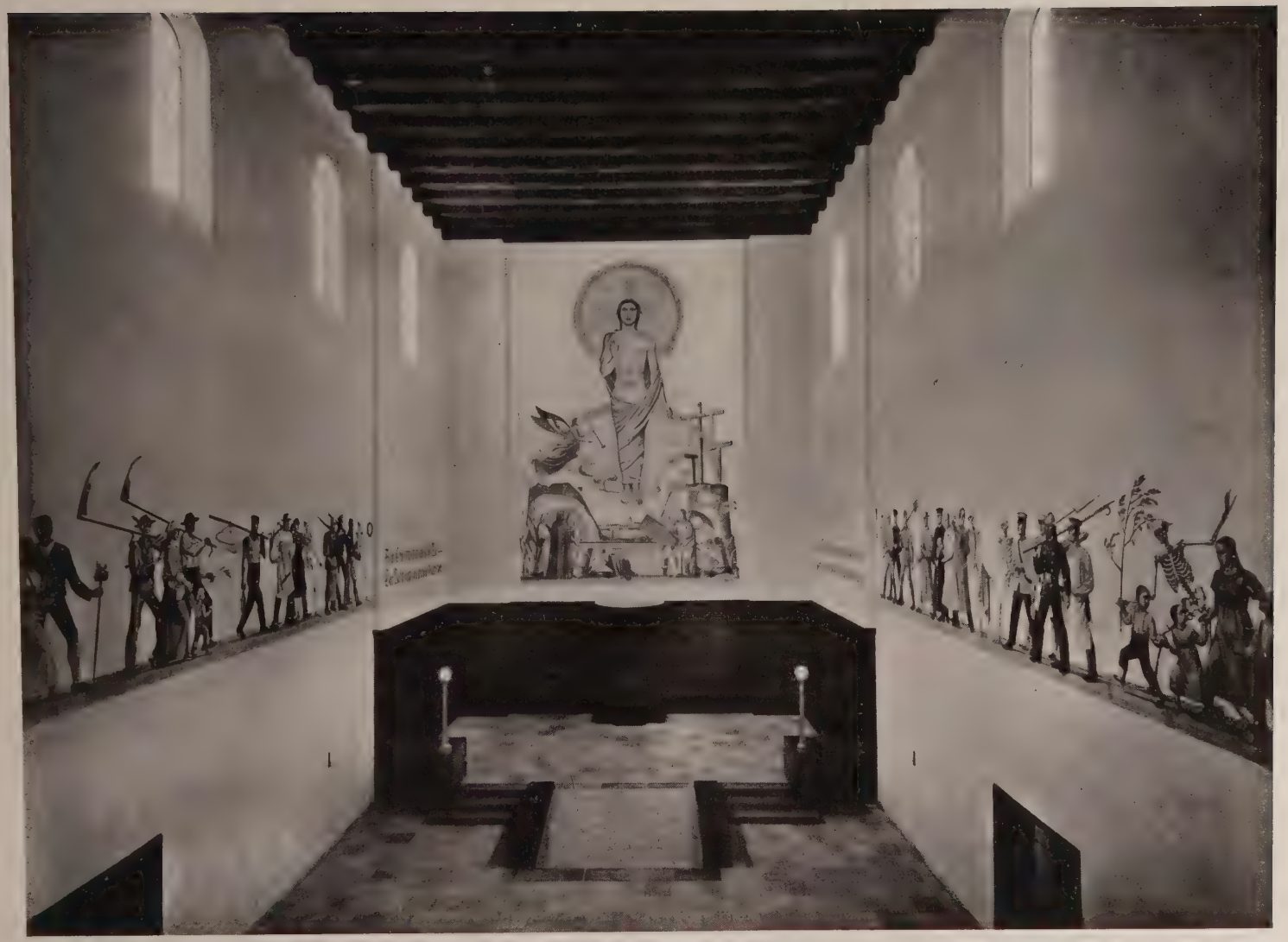
Der Friedhof hatte, wie fast jede architektonisch-künstlerische Aufgabe im 19. Jahrhundert, einen kulturellen Tiefstand erreicht. Die geschlossenen Anlagen um die Kirche — eben der „Kirchhof" —, gleichfalls die vor den Toren der Stadt, wie sie besonders in den protestantischen Gegenden seit der Reformation bevorzugt wurden, verloren ihre Ordnung und künstlerische Pflege. Die rein handwerklichen Notwendigkeiten, wie das Erhalten der schönen Steinmauern, ihrer Abdeckungen und Eingänge wurden außer acht gelassen und billige Surrogate an Stelle der alten bodenständigen Bauart verwendet. In die alte Ordnung der Gräber und Grabsteine, die immer auf bodenständigem Material beruhte: Sandstein, Granit, Eisen, Holz, drangen neue modische Fabrikswaren und hilflose Steinmetzenarbeiten ein. So stand zu Ende des 19. Jahrhunderts in Dorf und Stadt ein Friedhof vor uns, der in seiner trostlosen Verkitschung und sinnlosen Willkür alles menschlichen Schaffens und Gestaltens, kaum wie in einem anderen Kulturgebiet, Symbol und Ausdruck einer entwurzelten Zeit darstellte.

Um 1900 setzte unter hartnäckigem Kampf angeblich bedrohter wirtschaftlicher Interessen und Existenzen ein langsamer Wandel zur Besserung ein. Endlich erkannte man, daß auch der letzte Gang des Menschen zur Mutter Erde im feierlichen Umkreis einer monumentalen Gestaltung geschehen müsse. Der ethische Antrieb war mindestens so stark wie der ästhetische im Gegensatz zu dem angeblich hygienischen Nützlichkeitsstandpunkte, den die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts in seiner materialistischen Einstellung besonders kraß betonte. Die großen Friedhofsanlagen in Hamburg und München gingen in vorbildlicher Weise voran. Heute ist es selbstverständlich, daß der Friedhof wieder nach künstlerischen Gesichtspunkten gestaltet und ihm damit die Idee des Sakralen wie der wehmütigen Idylle und Erinnerungsstätte aufgeprägt wird.

HAUPTEINGANG IM SÜDEN

SEITENEINGANG IM OSTEN

A. SCHWÄBL: LEICHENHAUS VON INGOLSTADT



A. SCHWÄBL: FRIEDHOF IN INGOLSTADT
AUSSEGNUNGSHALLE MIT FRESKEN VON OSKAR MARTIN-AMORBACH

Eine solche Anlage im neuen Geist ist auch der Friedhof in Ingolstadt, der in den Jahren 1933—1935 nach den Entwürfen des städtischen Oberbaurates Dr. A. Schwäbl vollendet wurde. Es handelte sich nicht um eine völlige Neugestaltung, sondern es sollte der seit dem Jahre 1803 vor den Toren der Stadt angelegte Friedhof ein künstlerisches Gesicht erhalten. Man hat dem alten Friedhof ein neues Feld für das Ehrengrab der gefallenen Krieger vorgelegt, erweiternde Grundstücke in einheitlicher gärtnerischer Anlage hinzugefügt und schließlich um das ganze erweiterte Gräberfeld eine monumental rahmende Mauer gezogen. Man hat in zwei Meter Höhe unverputzte lagerhafte Bruchsteine aus einem benachbarten Steinbruch (Reisberg bei Gaimersheim) verwendet, die mächtige Mauer an den notwendigen Punkten mit wechselnd gestalteten, rhythmisch gegliederten Toreingängen unterbrochen und an einzelnen Ecken stelenartige Türmchen angeordnet (Abb. S. 33). Wenn einmal über das graue Steinwerk die hohen Reihen geordneter Baumalleen blicken und manche Stellen der Mauer mit Schlingpflanzen verkleidet sein werden, dann wird die ganze Anlage die vornehme, in Form und Farbe wohltuende Abgeschlossenheit vom täglich pulsierenden Leben besitzen und damit den Ausdruck der stillen Geborgenheit erhalten, der für einen Friedhof stimmungsmäßige Grundbedingung ist.

Die architektonische Dominante für die neugestaltete Friedhofsanlage bildet der Leichenhausbau, der am Ende der Neuanlage, an der Gerolfinger Straße, innerhalb der Mauer zu stehen kam. Notwendig war eine Aufbahrungshalle für zwölf Sargplätze, davor ein geschlossenerSchaugang, dahinter ein Bedienungsgang, ferner eine Aussegnungshalle von 200 qm Grundfläche, Räume für Friedhofverwaltung, Geistlichkeit, Warteräume, Abstellräume, Sezierraum, Garage, Pflanzen- und Geräteraum, Wohnungen für das Personal. Die Lösung mußte darnach streben, diese nach Zweck und Ausdehnung so verschiedenen Raumgrößen in einer geschlossenen Baugruppe zu vereinen. Durch eine asymmetrische Anlage in Form eines H-förmigen Grundrisses, der die Teile der öffentlichen Bestattung von den Wohnräumen und Diensträumen im Zugang klar scheidet, andererseits durch eine geschickte Unterordnung der Gebäudetrakte in der Höhengliederung, ist dies vorbildlich gelungen. In einer starken, bewußt sakralen Steigerung der Aussegnungshalle gegenüber den absichtlich niedrig gehaltenen übrigen Erdgeschoßbauten entsteht eine bewegte Baugruppe (Kunstdrucktafel). Die Aussegnungshalle öffnet sich, mit ihrer Breitseite nach Osten, mit einem einfachen Rundbogentor zum Friedhofeingang (Abb. S. 34), während die Fassade an der Schmalseite, aus der der Leichenzug heraustritt, auf den Hauptweg des Gräberfeldes eingestellt ist. Mit einer dreibogigen eingezogenen Halle ist dieser Haupteingang betont. Die ganze mächtige Wand, deren Eckkanten lisenenartig vorgezogen sind, wird durch ein Kreuz und die Buchstaben A und Ω bereichert, die im weißen Putz aus gelegten Dachplatten ausgespart sind (Abb. S. 34). So entsteht ohne unnötige, weil hier störende dekorative Beigaben ein sehr einprägsames, rein aus dem Architektonischen stammendes Bild. Am östlichen Seiteneingang, der von den Trauernden zuerst durchschritten wird, stehen zwei Plastiken: „Trauer" und „Hoffnung" aus Muschelkalk, die von Jakob Helmer in Regensburg gefertigt sind (Abb. S. 34). An die Aussegnungshalle schließt sich nach Westen der Aufbahrungstrakt an, der sich nach vorne in einem rundbogigen Laubengang öffnet. Dann folgt der wieder etwas höhere Wohnflügel, der seine Zugänge nach dem Innenhof hat. Im Zusammenhalt mit den hohen Dächern, die mit dunklen Pfannen eingedeckt sind, entsteht eine wuchtige und doch fein variierte Bauanlage, die stilistisch im neuzeitlichen Sinne gut zusammengehalten ist.

Das Innere der Aussegnungshalle bekam, ihrer Bedeutung gemäß, eine weitergehende künstlerische Ausstattung. Der hohe rechteckige Raum — die Decke liegt 14 m über dem Fußboden — hat dieselbe schlichte architektonische Gliederung wie außen (Abb. S. 35.) Die hochliegenden rundbogigen Fenster, auf jeder Seite fünf, werfen ein feierliches Oberlicht in den Raum. Die Schauseite wird nur durch wenig vorspringende Lisenen betont. Rechts und links sind Zugangstüren. Gegenüber der Schauseite öffnet sich die verhältnismäßig niedrige Doppeltüre, über der eine zurückspringende Empore für Sänger und Musik mit drei rundbogigen hochgezogenen Loggienöffnungen liegt. Eine leichtgetönte Balkendecke schließt den Raum ab. Der vordere Teil des Raumes ist als Aufbahrungsstelle besonders betont. Er erhebt sich um drei Stufen zu einem Podest, der durch Schranken aus geschliffenem dunklem Muschelkalk abgesondert ist. Eine dunkle Holzvertäfelung umzieht die Wände. Predigtkanzel, Sitzbänke und zwei Türen sind geschickt eingegliedert. So wurde die architektonische Gliederung auch hier auf das Notwendigste beschränkt, weil dem Freskomaler die eigentliche schmükkende und geistige Note bewußt vorbehalten blieb.

OSKAR MARTIN-AMORBACH: TOTENTANZ IN DER AUSSEGNUNGSHALLE DES FRIEDHOFES ZU INGOLSTADT. FRESKEN

Oskar Martin-Amorbach hat man aus einem engeren Wettbewerb für diese Aufgabe berufen. Mit sicherem Gefühl für die gegebene Architektur nahm er Vertikal- und Horizontalbewegung des Raumes auch in seine Komposition auf. An der Schmalseite, der Schauseite, steht das hochragende Auferstehungsbild als der Blick- und Zentralpunkt. Auf den Längsseiten laufen die bandartig angeordneten Bilder des Totentanzes auf diese Gruppe zu. Diesem Kompositionsschema schließt sich das Inhaltliche auch geistig an. Die stärkste Versicherung eines ewigen Lebens, eines besseren Lebens im Jenseits ist nach der christlichen Lehre die Auferstehung des Herrn. Diese Tatsache bietet allein Trost und Mut in der Stunde des wehen Abschiedes von einem lieben Toten, ist aber auch die ernste Mahnung, daß man des ewigen Lebens einmal würdig sei. Wir alle gehen dieser Schicksalsstunde entgegen, ob jung oder alt, ob hoch oder niedrig, ob an verantwortungsvoller Führerstelle oder in der Masse der Unbekannten. Der Tod führt uns gleichsam im spielenden Tanz des Lebens, in ewigem ununterbrochenem Zuge an diese Stelle, wo Leib und Seele sich trennt, wo auf der Bahre der Leichnam ruht und die Seele in ihre Heimat eingeht.

Dies hat der Künstler auch in seinem Werke sprechen lassen. Riesenhaft steigt der Heiland aus dem Grabe empor (Abb. S. 35). Von innerer Macht getragen, umstrahlt von der Glorie der Verklärung, noch in den Leichentüchern zum Teil eingewickelt, steht nach Leid, Not und Tod der Gottmensch da. Kleiner, weil überwunden, liegt zu seinen Füßen Jerusalem, Kalvarienberg, die betäubten Soldaten und die weinenden Frauen. Der Sieger über den Tod wird von dem kosmischen Reichtum der überirdischen Welt: von Engel, Regenbogen und Strahlenkranz aufgenommen. Das Irdische, das Überwundene bleibt in der horizontalen Gliederung. In streng tektonischer Komposition ist dies ganze Bild aufgebaut.

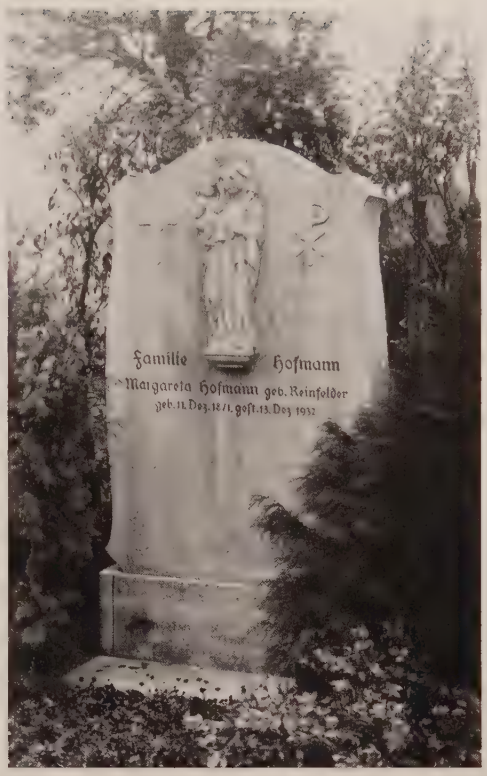
Gegenüber dieser sakralen Haltung ist der Totentanz an den Seitenwänden bewegter und buntfarbiger (Abb. S. 35 u. 37). Es soll eben der Reigen des Todes in altem deutschem Sinne dargestellt werden. So liegt ein gewisses Marschtempo in dieser Aufreihung, nicht ohne Zufall im Zusammenklang mit heutiger Lebenshaltung. Es ist eben ein zeitgemäßer Totentanz. Die Gruppen sind aus der Schichtung des heutigen Ingolstadts entnommen, bis auf die Professorengruppe, die an die große historische Bedeutung der ehemaligen Universität Ingolstadt, der Vorgängerin der Universität München, erinnern soll. Auf jeder Seite marschieren sechs Gruppen in Zweier- oder Dreier-Kolonnen; links Wehrmacht, Handwerker, Bauern, Jugend, Alter, Universitätsprofessoren; rechts Parteiformationen, akademische Berufe, Staatsangestellte, Kinder, Krankenschwestern, Geistliche. Jede Gruppe begleitet der Tod; immer als Mahner und Antreiber. Nichts Schreckhaftes findet sich in dieser Auffassung. Das Schicksalhafte, Unabwehrbare bildet den Rhythmus wie beim Volksliede, wo auch der Tod der wehmütige Begleiter der Liebe ist. Die Farben sind deshalb lebhaft, manchmal fast blumig. Aus schwarzen und grauvioletten erdigen Tönen klingen keck grüne, rote, blaue Akzente auf. So läuft das Ganze wie ein Bilderbogen vor dem Beschauer ab, volkstümlich erzählend, ohne Sentimentalität, mit kerniger Haltung und gottgewollter Selbstverständlichkeit.

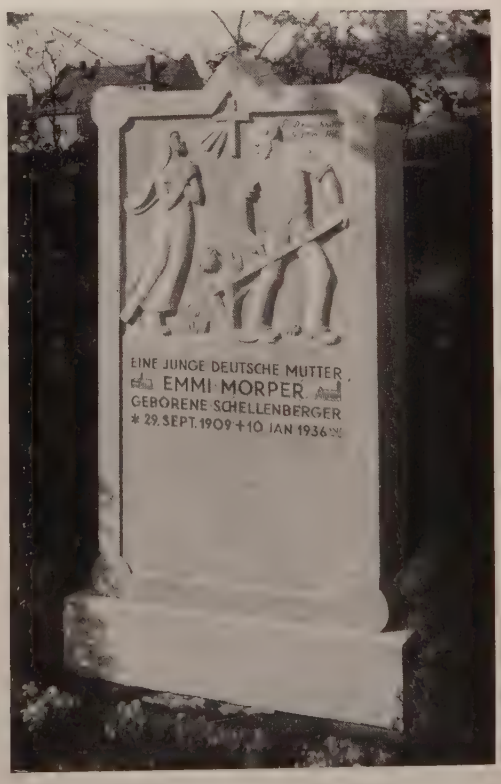
So steht die Friedhofsanlage von Ingolstadt in ihrer architektonischen wie malerischen Gestaltung als ein neuzeitliches Werk von beachtenswerter künstlerischer wie geistiger Haltung vor uns.

## FRIEDHOFKUNST VON HANS LEITHERER

Von HEINRICH MAYER

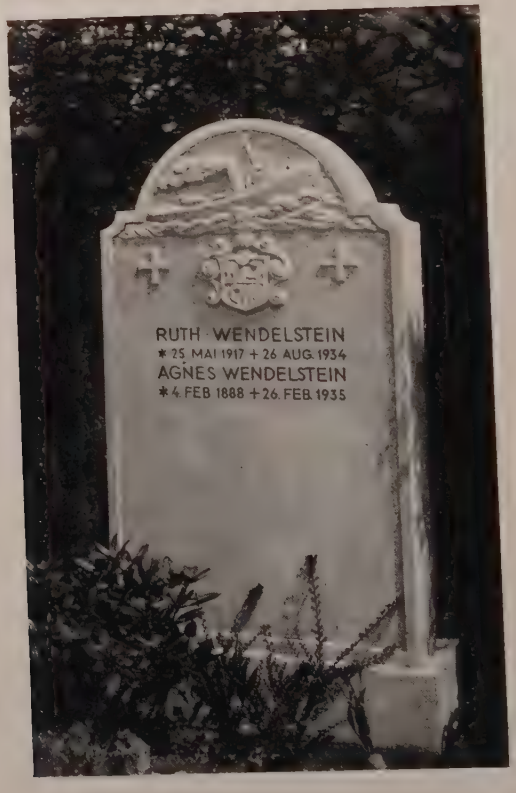
Wenn das 19. und frühe 20. Jahrhundert als Zeit des Kunstverfalls bezeichnet wird, so gilt das in um so höherem Maß, wenn es sich um Angelegenheiten der Gemeinschaft handelte. Daher wurde die Friedhofkunst von den auflösenden Zeitverhältnissen besonders schwer getroffen. Auf- und Abstieg und neues Emporstreben läßt sich in einer alten Kunststadt wie Bamberg gut verfolgen. Trotz der für uns kaum mehr vorstellbaren höfischen und auch bürgerlichen Kunstblüte seit dem Ende des 17. Jahrhunderts scheint sich hier eine weitere Kreise umfassende Friedhofkunst erst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts entwickelt zu haben. Sie währte bis ziemlich tief ins 19. Jahrhundert hinein. Wenigstens ist von früheren Denkmälern kaum etwas übrig. Dagegen hat sich an Außenwänden alter Kirchen, besonders an der Oberen Pfarrkirche, ein kleiner Vorrat ausgezeichneter Denkmäler des ausgehenden






HANS LEITHERER-BAMBERG: GRABDENKMÄLER

HANS LEITHERER-
BAMBERG
GRABDENKMÄLER



HANS LEITHERER-BAMBERG: GRABDENKMÄLER

Rokoko, besonders aber der verschiedenen Phasen des Klassizismus erhalten, der heute freilich, wenn nicht noch rechtzeitig rettend eingegriffen wird, rasch dahinschwindet. Solche Denkmäler finden sich auch noch an den Außenwänden der zum Friedhof gehörigen sogenannten Gönningerkapelle. Wie sich nun die allmähliche Erweiterung des Bamberger Friedhofes an den erhaltenen Trennungsmauern ohne weiteres ablesen läßt, so kann man bei einem Gang durch den Friedhof den Verfall der Kunst Schritt für Schritt verfolgen. Ist in der ältesten Abteilung nebst einigen klassizistischen Werken auch noch eine Anzahl von Denkmälern der Romantik zu finden, so verschwinden in den folgenden Abteilungen bald auch die letzten Nachklänge einer besseren Neugotik. Die Massenware macht sich breit, die Industrialisierung wird fühlbar. Das Gesamtbild bleibt jedoch immer noch erträglich, solange die Denkmäler ein bescheidenes Maß einhalten. Um die Jahrhundertwende verbindet sich aber mit den erwähnten Mißständen ein immer anspruchsvolleres Wesen. Mit der Aufdringlichkeit der Denkmäler wird ihre innere Leere peinlichst fühlbar.

In den neuesten Teilen stößt man auf die Ergebnisse der energischen Besserungsbestrebungen der letzten Jahrzehnte. Zwar hat sich nicht jeder Reformvorschlag als Dauerwert herausgestellt, auch läßt sich die innere Verarmung und der Mangel an sittlichen Qualitäten nicht durch äußere Maßnahmen aus der Welt schaffen. Aber eine Besserung ist ohne Zweifel festzustellen, eine straffere, von künstlerischen Rücksichten getragene Friedhofordnung wirkt sich aus und eine zielbewußte gärtnerische Gestaltung ordnet auch weniger Erfreuliches einem geschmackvollen und gepflegten Ganzen ein. Unter den neuesten Denkmälern findet sich manches bessere Werk sowohl von ortsansässigen Meistern wie von auswärts. Es soll daher kein Absprechen über andere Arbeiten sein, wenn festgestellt werden muß, daß der Bamberger Friedhof allmählich eine bestimmte Eigenart zu erhalten beginnt, die aus dem Kunstschaffen des Bamberger Bildhauers Hans Leitherer stammt.

Diese Wirkung kommt schon zum Teil aus der Überlegtheit des Gedankengehaltes bei Leitherers Denkmälern, dann auch daher, daß überkommene Symbole oder Formen nicht gedankenlos übernommen, sondern persönlich gestaltet sind. Unter persönlicher Gestaltung ist dabei nicht ein subjektiv willkürliches Verfahren gemeint, sondern die Tatsache, daß sich

eine innerlich reife Persönlichkeit in ihrer Eigenart gerade und ehrlich ausspricht. Sehr angenehm fühlbar macht sich bei Leitherers Werken die bewußte und sorgfältige Abwägung der Verhältnisse sowohl im Aufbau des Denkmals wie in allen Einzelheiten. Insbesonders ist es ein nicht hoch genug anzuschlagender Vorzug, daß diese Proportionskunst auch auf die Durchbildung einer edlen und geschmackvollen Beschriftung Anwendung findet.

An dem figurenreichen, aber knapp zusammengefaßten Grabdenkmal der Familie des Prälaten Madlener (Abb. S. 40) ist das in alter Zeit bei Votivbildern gerne verwendete schöne Motiv der Schutzmantel-Muttergottes verwertet. Maria breitet ihren Mantel über die lebenden und verstorbenen Mitglieder der Familie aus, die sich stehend oder kniend zu ihr geflüchtet haben. Auf Bildnishaftigkeit ist dabei mit Absicht und auf Wunsch der Familie verzichtet worden. Innige Schlichtheit spricht aus den Gemütsbewegungen sowohl Mariens wie ihrer Schützlinge. In der großen Linie, die von Haupt und Schultern Marias über ihren Mantel zu dem ruhig wirkenden Steinsockel herabfließt, ist einerseits der Gedanke des Bergens und Schützens ausgedrückt, anderseits ist damit eine ebenso angenehme wie lebendige Silhouette gewonnen, die der Umgebung sich trefflich einordnet. Auch innerhalb des Denkmals sind die Kurven wohl abgewogen und erfüllen psychologische wie ästhetische Funktionen zugleich. Das Denkmal dürfte zu den gelungensten und packendsten Werken nicht nur des Bamberger Friedhofs, sondern der neueren deutschen Friedhofkunst überhaupt gehören.

In verschiedenen Wendungen begegnet in Leitherers Denkmälern der Gedanke des Abschiedes und der Aufnahme in den Himmel. Griechisch-antike Ideen und Motive tauchen hier in christlicher Vertiefung und Verklärung wieder auf. Auch der „Schnitter Tod" gehört hierher (Abb. S. 39). Gedanklich und künstlerisch gleich glücklich ist die Verwendung des Wallfahrtsbildes. Die Altöttinger Muttergottes, die Gegenstand besonderer Verehrung einer Familie bildet, hat auch auf ihren Grabmal einen sinnigen Platz und wirkt künstlerisch restlos befriedigend (Denkmal Hoffmann, Abb. S. 39). Beim Denkmal Rückner ist der hl. Georg als Namensheiliger verwendet, die kurvenreiche Komposition findet in den barockisierenden Umrißlinien ihren Ausklang (Abb. S. 39). Auf den Beruf bezieht sich an dem schlichten, aber edlen Denkmal Schmid der Hirschkopf mit dem prächtigen Geweih mit dem dazwischen emporsteigenden Kreuz (Abb. S. 41) und das sicher hingesetzte Kriegsschiff am Denkmal Wendelstein, wo außerdem das Familienwappen — ein ebenso ansprechendes wie selten verwendetes Motiv — Verwendung gefunden hat (Abb. S. 40). Schon etwas weiter zurück liegt das prächtige, malerisch behandelte Relief mit der Postkutsche (gleichfalls Berufsandeutung) und dem auf Wolken nahenden Christus.

Das ist nur eine Auswahl, keine Übersicht. Daß Werke solcher Gesinnung und Qualität einem großen städtischen Friedhof allmählich ein gewisses Gepräge aufdrücken können, ist gewiß ein erfreuliches Zeichen, um so mehr, als es sich hier um bodenständige Kunst handelt, die sich einen Platz nicht nur am Friedhof, sondern auch in weiteren Kreisen der Auftraggeber erobert hat.

## NEUE GRABDENKMÄLER

Von RICHARD HOFFMANN

Als die Grabmalkunst vom späten Mittelalter an und die folgenden Jahrhunderte der neuen Zeit hindurch eine allgemeinere Verbreitung gefunden hat, da überrascht die Wahrnehmung, daß ungeachtet der starken und einheitlichen Zeitform kaum ein Denkmal dem anderen gleicht. Ferne aller Schablone und allen monotonen Zwanges herrschen künstlerische Mannigfaltigkeit und individuelle Selbständigkeit. An der alten Grabmalkunst ist auch eine weit persönlichere Note zu erkennen, als dies in den seelenlosen Friedhöfen des 19. Jahrhunderts und auch leider vielfach heute noch festzustellen ist. Abgesehen davon, daß diese mehr oder minder hohen Steindenkmäler, nach gleichem Schema aufgebaut, künstlerisch belanglos dastehen, sind sie auch in der immer gleichen Abfassung der Inschriften in zumeist künstlerisch unbefriedigendem Schrifttypus sehr nichtssagend, im Gegensatze zur alten Grabsteinkunst, wo die Abfassung der Inschrift schon unser Interesse weckt, so daß die einzelnen Verstorbenen auf solch alten Grabdenkmälern fast greifbar vor uns stehen. Wie werden wir angeregt, wenn wir an und in Kirchen vor die Grabsteinkunst der alten Zeit hintreten! Aber wie gleichgültig mutet uns ein Gang durch unsere neuen Friedhöfe an! Die Grabsteinkunst ist durch viele Jahrzehnte des vergangenen 19. Jahrhunderts arg vernachlässigt worden und

Phot. Senta Grüning-München

KARL ROMEIS-MÜNCHEN

GRABSTEIN DER SCHWESTERN VOM ROTEN KREUZ
MÜNCHEN, WALDFRIEDHOF

KRIEGERDENKMAL FÜR DAS RES.-ART.-REG., 6. BAYER. DIVISION
AN DER ST.-STEPHANS-KIRCHE AUF DEM ALTEN SÜDLICHEN
FRIEDHOF IN MÜNCHEN

KARL ROTH-MÜNCHEN: GRABDENKMAL FÜR KOMMERZIENRAT KRAISY-KAUFBEUREN
DER GUTE HIRTE. Bronze

wird auch in gegenwärtiger Zeit noch viel zu wenig beachtet. Und trotzdem ist sie ein sehr wichtiges und auch sehr dankbares Gebiet in der christlichen Kunst.

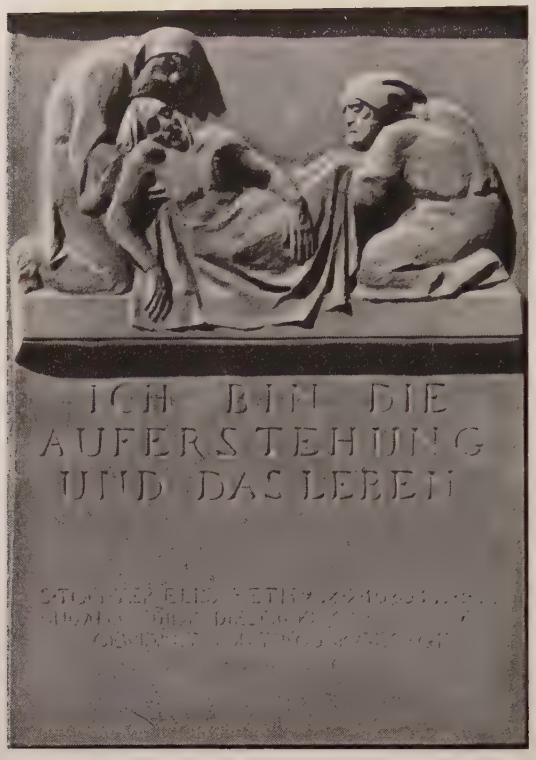
Erfreulicherweise wird in der neuesten Zeit der Grabsteinkunst weit mehr Interesse zugewandt[1]). Diese Tatsache ist um so begrüßenswerter, als gerade der Friedhof, ein Ort ernster Sammlung, auf den Großteil der Menschheit besinnlich einwirkt, auch auf jene Menschen, die vielleicht allgemein religiös veranlagt sind, die aber doch keine kirchliche Gesinnung im Herzen tragen und der Kirche mit ihren Heilswahrheiten fremd gegenüberstehen. Hier auf dem Gottesacker, wo das allen Menschen gemeinsame Los des Todes vor Augen tritt, werden auch die aus verschiedener Weltanschauung sich entwickelnden Gegensätze, die so oft zu Unfrieden und Haß Nahrung geben, gemildert. Eine von religiöser Tiefe durchwehte Grabsteinkunst mit Hinweis auf den Jenseitsglauben unserer Religion vermag daher auch seelsorgliche Aufgaben zu erfüllen. Wir bringen hier eine Reihe von Lösungen.

[1]) Vgl. Die Christl. Kunst, Jahrg. XXV, Heft 3, Dez. 1928, S. 65 ff.: Neuzeitliche Friedhofkunst von Rich. Hoffmann.

KARL HEMMETER-WEISSENBURG I. B.: NEUE FRIEDHOFKAPELLE IN WEISSENBURG I. B. RELIEF: VERSTORBENE MIT SCHUTZENGEL. Kalkstein

Zunächst monumentale Grabsteinkunst. Bildhauer Karl Romeis-München erhielt den Auftrag, für das Gräberfeld der Schwestern vom Roten Kreuz auf dem Münchner Waldfriedhof ein großes Kruzifix zu schaffen (Abb. S. 43). Es galt, ein Sammelgrab mit dem Zeichen unserer Erlösung zu schmücken. Der Gedanke des Künstlers war: Weit soll Christus die Arme über die Toten spannen, — so weit, daß die Strahlen der Sonne am Himmel und die Schatten der großen Kreuzbalken über die niederen einfachen Steine der toten Schwestern immer aufs neue gleiten können. Christus steht da vor seinem Zeichen, unzertrennlich mit der Form des Kreuzes verbunden. Breit ausgewölbt ist seine Brust, bereit, alles Unheil aufzufangen, gleich einem Schilde — ein schweigender Sieger über alle Unvollkommenheit der Erde, über alle Plagen, Leiden und zuletzt über den Tod selbst!

Vom gleichen Künstler stammt das Denkmal des Reserve-Feldartillerie-Regiments, 6. Bayerische Reservedivision (Abb. S. 43). Die hohe Figur der Patronin der Artillerie, St. Barbara, ist an die Langhausseite der Münchner St.-Stephans-Kirche auf dem alten südlichen Friedhofe gegen die Friedhofanlage zu gelehnt; sie steht auf hohem Sockel,




W. GEORGII-WIEN: GRABMAL IN GROSSHÖHENRAIN (OBERBAYERN)
Kalkmörtel mit Zement

Phot. W. Stürmer, Weißenburg i. B.

KARL HEMMETER-WEISSENBURG I. B.: KRIEGERDENKMAL IN DER KATHOLISCHEN KIRCHE ZU WEISSENBURG I. B. Holz

der die Inschrift trägt, und über sie legt sich baldachinartig eine Steinplatte. Im Norden Deutschlands sah der Künstler eine Art Figuren, die ihn zu innerst packten. Sie standen dort an den Ecken oder gar mitten auf Plätzen, kerzengerade mit scharfen großen Schwertern. Von diesen Denkmälern nordischer Herbheit ausgehend trat Romeis an seine Münchner Aufgabe heran. Es währte lange, bis sich in des Künstlers Idee die Betonung des Sinnbildlichen durchsetzte. Die Haltung des Schwertes sollte eine andere sein, wie die gewöhnliche beim Soldaten. Sie sollte vielmehr eine „Gerechtsame ausübende" sein. So ging das Ziel des Bildhauers dahin, die Schräge des Schwertes und das Attribut des Turmes an der gleichen Seite der Figur so anzubringen, daß trotzdem das Gleichgewicht der Figur und das Aufstreben der Linien nicht gestört werden. Aus dem Werke spricht eine stark ausgeprägte Künstlerindividualität.

Die überlebensgroße Bronzefigur des guten Hirten von Bildhauer Karl Roth-München für die Grabstätte des Kommerzienrates Kraisy-Kaufbeuren ist eine tiefempfundene Gestalt, so recht geeignet für den tiefen Ernst und die feierliche Würde der Grabsteinplastik (Abb. S. 44).

Von feiner künstlerischer Rhythmik in Verbindung mit tief innerlicher geistiger Erfassung stellt sich das Relief dar, das Bildhauer Karl Hemmeter-München in lebensgroßer Ausführung aus Offenstetter Kalkstein für das Innere der neuen Friedhofkapelle zu Weißenburg in Bayern, einer Bauschöpfung von Architekt Kalkner-Weißenburg, gestaltet hat (Abb. S. 45). Ferne aller theatralischen Pose von natürlicher Innigkeit weist der Schutzengel, der die Gestalt der Verstorbenen sachte geleitet, mit der Rechten zur ewigen Heimat, in welche die Seele einzugehen im Begriffe ist.

Vom selben Künstler rührt das Kriegerdenkmal in der katholischen Kirche zu Weißenburg in Bayern her (Abb. oben). Die Lösung ist vorbildlich für derartige Aufgaben: In der Mitte die Darstellung des gekreuzigten Heilandes, seitlich die Inschrifttafeln für die

HANS PANZER-MÜNCHEN: GRABSTEIN FÜR SEINE ELTERN, WESTFRIEDHOF, MÜNCHEN
Muschelkalk

ZENTGRAF-NÜRNBERG: GRABSTEIN IN NÜRNBERG. Muschelkalk

gefallenen Helden in schönem Schrifttypus, der gleich einem Ornamente in seiner Verteilung auf den Tafelflächen wirkt. Das Ganze zu schlichter künstlerischer Einheit zusammengefaßt.

Eine lebendige Arbeit voll temperamentvollen Erzählertalentes ist das Sandsteinrelief von Bildhauer Richard Menges aus der Schule von Prof. Henselmann-München, Staatsschule für angewandte Kunst. Es behandelt als Thema die Verkündigung der Botschaft der Auferstehung Christi durch den Engel am Ostermorgen an die das Grab besuchenden Frauen (Abb. S. 50).

Eine andere junge künstlerische Kraft, Bildhauer Hans Osel, aus der Schule Prof. Killer-München, Akademie der Bildenden Künste, schuf für den stimmungsvollen Friedhof um das interessante gotische Pippinger Kirchlein einen querrechteckigen Grabstein auf drei gedrungenen Sockeln für Familie Heißler, aus Donaukalkstein mit dem kompositionell gut durchgeführten Relief des Jüngsten Gerichtes (Abb. S. 49). Schöne künstlerische Geschlossenheit zeigt die Grabplatte von Bildhauer Prof. Georgii-Wien, die an der Chorseite der Kirche in Großhöhenrain in Oberbayern angebracht ist: Oben das Relief der Grablegung Christi, darunter die Inschriftfläche. Das Material ist Kalkmörtel mit Zusatz aus weißem Zement (Abb. S. 46).

Abwechslungsreiche Typen von Grabsteinen bringen die Lösungen zweier Grabdenkmäler von Bildhauer Studienrat Hans Panzer-München, nämlich ein Grabmal für die Familie Renner auf dem Münchner Westfriedhof, in Muschelkalk (Abb. S. 48), und die für die Eltern des Künstlers gefertigte Grabstätte auf dem gleichen Friedhofe in blauem Muschelkalk (Abb. oben), endlich der Muschelkalk-Grabstein für Landgerichtsrat Amtmann von Bildhauer Zentgraf-Nürnberg (Abb. oben).

Von Professor Karl Burger, Leiter der Steinmetzfachschule in Mayen (Rheinland) rühren mehrere Denksteine für Friedhöfe her, die einfach in der Gestaltung, meist in Form des Kreuzes in einem Werkstoff hergestellt sind, der am Ort und in der nächsten Umgebung heimisch ist. Die Bodenständigkeit dieser Grabmalkunst wirkt sehr angenehm und wohltuend. Die Beschriftung ist kurz und klar und trefflich den verfügbaren Flächen angepaßt.

HANS PANZER-MÜNCHEN: GRABSTEIN RENNER. MÜNCHEN WESTFRIEDHOF. Muschelkalk

Mit Genugtuung ersehen wir aus den vom Künstler gefertigten Grabkreuzen den Anschluß an die so stimmungsvollen idyllischen alten Friedhöfe der Eifelgegend, z. B. auf dem Maifelde, aus deren schlichten und wohlproportionierten, aus naturechtem Material hergestellten Denkmälern wahre Totenehrung uns entgegenweht. In verletzendem Gegensatze hiezu steht die Unwahrheit moderner sogenannter Grabmalkunst mit ihrem falschen und unechten Material und dem billigen Anlauf zu knalligem Pomp und zu protzenhafter Aufmachung. Diese Sucht nach mißverstandenem Glanz und Äußerlichkeit steht in denkbar schärfstem Widerspruch zu der religiösen Weihe und hat nichts gemein mit dem Ernste würdiger Totenehrung.

Die Kreuztypen von Professor Burger sind treffliche Beispiele für Grabdenkmäler einfacher Leute, die nicht viel ausgeben können (Abb. S. 53). In dem Doppelgrabmal Toni Luxem-Mayen (Abb. S. 52) und in dem Denkmal Voltmann-Köln (Abb. S. 51) führt uns der Künstler geschmackvolle Lösungen größer angelegter Grabmalkunst vor. Die beiden Grabsteine sind aus Basaltlava hergestellt. So verstehen es diese Lösungen, ferne aller verletzenden Aufwändigkeit gerade durch ihre Schlichtheit in der Gestaltung der Form, in der Anwendung ihres Schmuckes sowie in der Wahl des Materials, taktvoll sich dem sinnvollen Ernste und der würdevollen Bedeutung der Grabmalkunst und im weiteren Sinne der Friedhofkunst unterzuordnen.

# Rundschau

## Berichte aus Deutschland

### HOLLÄNDISCHE KUNST-AUSSTELLUNG IN DÜSSELDORF

Im Zuge des regen Kulturaustauschs, der zwischen Westdeutschland und den stammverwandten Niederlanden immer bestanden, veranstaltete eine Gruppe niederländisch-limburgischer Künstler, Maler und Bildhauer im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, eine Ausstellung zeitgenössischer niederländischer Kunst. Infolge jener lebendigen herüber und hinüber gehenden Beziehungen weist die Kunst des Rheinlandes und Limburgs verwandte Züge auf. Die holländische Provinz Limburg ist, worauf A. Stols im Katalog der Schau hinweist, das älteste Kulturgebiet des Königreichs, was u. a. Funde schon aus der

HANS OSEL-MÜNCHEN: GRABMAL HEISSLER, JÜNGSTES GERICHT. FRIEDHOF IN PIPPING BEI MÜNCHEN
Donaukalkstein

Steinzeit und die Trümmer römischer Villen und anderer Bauten in Maastricht dartun. Im frühen Mittelalter hatte Limburg mit der ganzen Landschaft zwischen Rhein und Maas eine einheitliche Kultur, wenn auch der romanische und später der gotische, der Renaissance- und Barockstil dort nicht ohne eigene Prägung war. Infolge ihrer Geschichte und religiösen Eigenart nahm die an Bodenschätzen und landschaftlicher Schönheit reiche Provinz „von jeher eine gewisse Sonderstellung im Staate" ein, die Limburg, stärker als die anderen holländischen Provinzen, am kulturellen Leben der Nachbarländer Anteil nehmen ließ. Während in früheren Jahrhunderten die niederländischen Künstler zu ihrer Ausbildung meist in die Nachbarländer und nach Italien zogen, gewann nach der Jahrhundertwende der einheimische Kunstunterricht stärkeren Einfluß.

Es ist eine ansehnliche Gruppe meist noch jüngerer Künstler, welche die kleine holländische Provinz in Düsseldorf vertritt; der 1878 in Maastricht geborene Henri Jonas, der großen Einfluß auf die neuere Limburger Künstlergeneration ausgeübt, ist der Älteste der Schar. Ursprünglich als Anstreicher tätig gewesen, kam er, nachdem man sein Talent entdeckt hatte, auf das Stadsteekeninstituut in Maastricht und dann auf die Amsterdamer Akademie zur Ausbildung. U. a. ist von ihm das psychologisch vertiefte Porträt einer Matrone ausgestellt.

Mit der begabteste Schüler von Jordan ist der 1903 in Maastricht geborene Paul Kromjong, der in einem eindrucksvollen Frauenkopf und einem männlichen Porträt von gleich großer Zusammenfassung sein Können dartut. Vom gleichen Ort stammend und von Jonas in ihrer Entwicklung beeinflußt sind der von ihm entdeckte H. Schoonbrood und Jef Scheffers, von denen ersterer als Lehrkraft, letzterer als Leiter der Maastrichter Kunstgewerbeschule tätig ist. Neben Stadtbildern von Maastricht steuert Schoonbrood ein feines Knabenbildnis bei. Namentlich in einem Herrenporträt von Scheffers treten Einflüsse der neueren französischen Malerei hervor, wie sie auch bei Charles Eick und anderen dieser Künstler sowie, mit der gleichen Gefahr artistischer Veräußerlichung, in der jüngeren Malerei des Rheinlandes sich geltend machen. Andererseits werden bei Gemälden wie „Stadtblick im Schnee" von Paul Windhausen (geb. 1903 in Roermond) Anklänge an die ältere Düsseldorfer Schule deutlich. Ganz rückwärts gewandt, auf den Spuren alter Meister (Rembrandt, die flämischen Primitiven) wandelnd, ist der u. a. mit einer Kreuzabnahme, einer Madonna mit Kind und einem Selbstporträt in Mönchskutte vertretene Harry Koolen. Ein eigenartiger Christuskopf stammt von E. Bellefroid.

Von dem namentlich als Glasmaler bekannten, einer alten Roermonder Glasmalerfamilie entstammenden Joep Nicolas, der u. a. die Fenster für die neue Kirche in Delft geschaffen, spricht am meisten eine die Naturstimmung getreulich spiegelnde Landschaft „Meer im Regen" an. Seine in gefälligem Kolorit gehaltenen Herren- und Damenbildnisse erweisen mehr äußeres Geschick; hinzu kommt eine eigenartige größere Illustrationsfolge zum Leben Jesu. Die Gattin des Künstlers, Bildhauerin Suzanne Nicolas-Nys aus Kortrijk, stellt lebendige männliche und weibliche

RICHARD MENGES-MÜNCHEN: GRABMAL, AUFERSTEHUNG. Sandstein

Porträtköpfe aus. Weiterhin ist der Bildhauer Charles Vos mit einer naturalistisch geschenen männlichen Porträtfigur, einer keramischen Plastik „Maria Magdalena" sowie anderen Arbeiten vertreten. Gerade in Limburg ist infolge des dort vorkommenden Natursteins die Plastik, entgegen dem mehr der Malerei zugewandten Nordholland, bodenständig.

K. G. Pfeill

## TAGUNG DER DIÖZESANGRUPPE MÜNSTER DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST IN LÜDINGHAUSEN

Am 30. September hielt die Diözesangruppe Münster eine Tagung in Lüdinghausen ab. Zunächst wurde unter Führung von Herrn Dechant Deilmann die hochinteressante Stadtkirche, eine westfälische Hallenkirche aus der Zeit von 1509 bis 1558 mit romanischem Taufstein und manchen Schätzen der Gotik, besichtigt. Herr Direktor Kleinsorge erläuterte sodann den Renaissancebau des Amtshauses. Weiter begaben sich die Gäste zur Burg, deren Geschichte Herr Schnieder bekannt machte. Mit der Tagung verbunden war eine kleine Ausstellung von Werken christlicher Hauskunst, die im Diözesanmuseum in Münster gesammelt worden war. Graphische Blätter, Kleinplastik, Rosenkränze, Weihwasserbecken, Schmiedewerk aller Art, Kreuze und andere Kleinkunst in gediegenem Material sollten der üblichen Massenware von schlechter Form entgegenwirken.

Im großen Kinosaal des Vereinshauses begrüßte der Vorsitzende der Diözesangruppe, Herr Domkapitular Prof. Dr. Emmerich die erfreulich zahl-

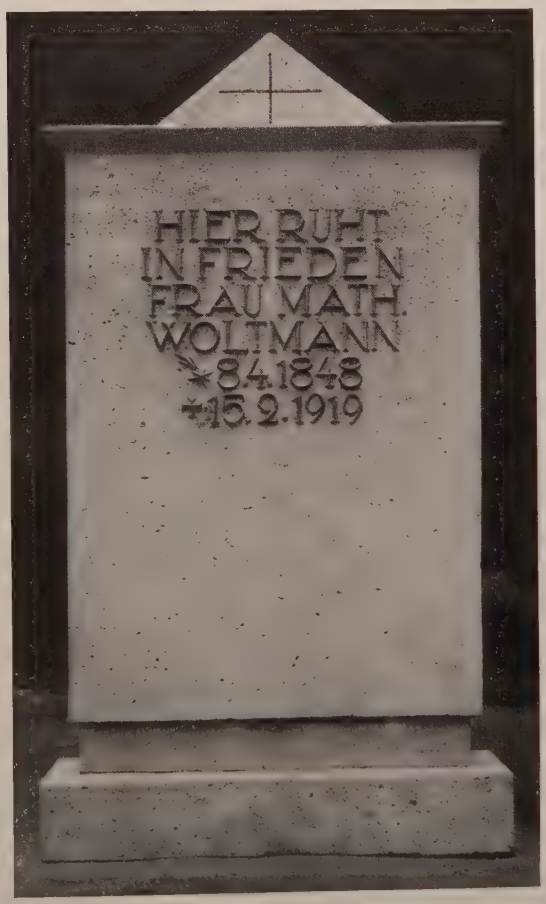
reich erschienenen Teilnehmer. Er umriß kurz die Aufgabengebiete der Deutschen Gesellschaft. Wie die Veranstaltungen auch dieses Mal zeigten, pflege die Diözesangruppe die Geschichte und Kunstgeschichte der Heimat ebenso wie die Gegenwartsaufgaben der christlichen Kunst. Im Mittelpunkt der Tagung stand ein Lichtbildervortrag von Dr. A. Hoff über „Das Christusbild im Wandel der Zeiten und als heutige Aufgabe". Von den expressiven Frühbildern der Katakomben führte der Vortrag zu dem Bilde des Gottmenschen, des Richters, des Allherrschers in den frühen Mosaiken; weiter zu der Darstellung des himmlischen Königs, des Weltenrichters, des Mittlers zum Vater, des Siegers im Opfer in der Romanik; in der Gotik trat vor allem das Bild des leidenden Heilandes hervor und die Lieblichkeit des Gotteskindes, in der Renaissance das Idealbild des großgearteten Menschen; über das mystische Erlebnis und das Prachtbedürfnis der Barockzeit führte der Weg zu dem weichen Christusbild, das seit dem Nazarenertum bis in unsere Zeit herrschte. Demgegenüber wurde die Aufgabe des heutigen Kunstschaffens aufgewiesen, uns ein groß symbolhaft geschautes Christusbild vorzustellen, ein starkes, zuweilen herbes und meist monumentales Bild des männlichen und königlichen Heilandes. Nachdem der Vorsitzende mit dem Dank an den Redner die Tagung geschlossen hatte, blieb man noch einige Stunden in ungezwungenem Gespräch beisammen. A. H.

## DER TOD IM LICHTE DES CHRISTENTUMS

### Notwendigkeit neuer Formen christlicher Totenehrung

Vom Niedergang der christlichen und kirchlichen Kunst im 19. Jahrhundert wurden auch die Formen christlicher Totenehrung wie Friedhofs- und Grabmalskunst, Trauerausstattung des Gotteshauses, Totenzettel usw. mitbetroffen, und die in unserer Zeit verheißend anhebende Erneuerung christlichen Kunstschaffens findet auch hier die größten Aufgaben vor. In ihrer Lösung ist vonnöten, daß berufene Künstlerbegabungen aus lebendiger Vertiefung in die christlichen Mysterien und Wahrheiten — hier insbesondere aus der christlichen Sinn- und Wesensschau des Todes heraus — eine Erneuerung jener heute leerer Schematisierung verfallenen Formen der Totenehrung vollziehen; diesem Ziele wollte eine Gemeinschaftstagung auf christlichem Kunstgebiet schaffender Künstler und Künstlerinnen dienen, zu der Museumsdirektor a. D. Dr. Hoff und Pfarrer Heinrichsbauer nach Mülheim a. d. Ruhr eingeladen hatten. Eine stattliche Zahl namentlich jüngerer Künstler und Künstlerinnen schöpfte, neben Kunstfreunden aus dem geistlichen und Laienstande, starke Anregungen und reichen inneren Gewinn aus den Vorträgen der Tagung, die Dr. Hans Eduard Hengstenberg aus Essen eröffnete. Der durch sein im Verlag Friedrich Pustet, Regensburg, erschienenes Werk „Christliche Askese" (Eine Besinnung auf christliche Existenz im modernen Lebensraum) bekannt gewordene junge Philosoph wußte die Hörer durch seine in großartige, echt christliche Paradoxie gekleidete Schau des Todes als gewaltigster Lebenstatsache zu packen.

Nur der Mensch lebt in Wahrheit, der den Tod in sein Leben einbezieht, während der Weltmensch, der die Todeswirklichkeit aus seiner Lebenshaltung auszuschalten sucht, damit in Wahrheit auch sein Leben verliert (wie es etwa das Sprichwort meint: „Die wahren Toten sind nicht in den Gräbern"). Alles Reifen im Leben ist fortschreitendes Sterben, der Tod Vollendung der Menschwerdung, in der sich unser ewiges Antlitz prägt, wie der Herbst die Summe des Jahres ist, in der das ganze Geschehen der Jahreszeiten sich verdichtet. Nicht nur Verzicht auf das eine oder andere, sondern die Totalablösung von allem Irdischen stellt der Tod dar. Im großen Gehorsamsakt vor Gott, mit dem man alle geliebten Dinge in seine Hand zurückgibt (was der Sinn des Wortes „Das Zeitliche segnen" ist), wird die von aller Hoffnung auf irdischen Besitz gereinigte Seele für die Ewigkeit, die Teilnahme am göttlichen Leben bereitet, was Teilnahme auch an Gottes Allgegenwärtigkeit und damit neue, innerlichste Verbundenheit mit den Hinterbliebenen ist (worauf auch die Macht der Fürbitte der Verstorbenen beruht). Die heutigen Formen der Trauer um den Toten, die nichts von dem Glauben an seine Glorie durchschimmern lassen, stellen eine Verirrung dar. Auch der nächste Redner, Pfarrer Heinrichsbauer, Mülheim a. d. Ruhr, sieht den von Dr. Hengstenberg packend herausgeschälten




KARL BURGER-MAYEN (RHEINLAND)
GRABMAL IN KÖLN. Basaltlava

KARL BURGER-MAYEN (RHEINLAND): GRABMAL, Basaltlava

positiven Kern des Todes zu wenig durch die Formen unserer heutigen Grabdenkmäler, liturgischen Gewänder usw. hindurchschimmern. Unsere Grabmäler sind vielfach zu heidnischen geworden und mit ihrer Trauersymbolik oft nur „in Stein gefaßte Verzweiflung"; auf unseren Friedhöfen erhält man auf den Tod keine im christlichen Sinn wahrhaft erlösende Antwort mehr. Die Künstlerschaft muß unseren ideenarmen Steinmetzmeistern neue Wege weisen und Formen der Totenehrung schaffen, die der Feierlichkeit und Würde des Todes gerecht werden. Auch sollte mit der einseitigen Begriffsbestimmung der Abgeschiedenen als der „armen Seelen" gebrochen und nicht vergessen werden, daß sie zugleich die glücklichsten Seelen sind, da ihnen, wenn sie auch noch nicht zum Zustand der ewigen Glückseligkeit gelangten, diese doch gewiß ist. Der Reinigungsort ist der „Vorhimmel", in dem die Verstorbenen, in der Erkenntnis der Gerechtigkeit ihrer Läuterung, der Verklärung entgegenleiden. Damit soll dem Tod die Schwere, die jedem Gebärakt eignet, keineswegs genommen werden. Sterbemut und Sterbetrost aber ist Lebensmut uud Lebenstrost!

Einen größeren Überblick über neue Wege, die das Kunstschaffen unserer Zeit in der Totenehrung bereits beschritten, gab alsdann Dr. Hoff in einem sachkundigen Lichtbildervortrag. Unsere Friedhöfe und Beerdigungsformen zeugen, wie auch Dr. Hoff betont, von der Richtungslosigkeit der heutigen Welt dem Tode gegenüber. Auf den Friedhöfen trifft man ein wüstes Durcheinander an; eine Gemeinschaft im Tode, in der Ruhe, im Ewigen wird höchstens noch auf Landfriedhöfen in der Eifel und sonstwo fühlbar, wo auch die um die Pfarrkirche gebetteten Toten der Familie nicht so entrückt sind wie bei den weit draußen liegenden Friedhöfen der Großstädte. Auch auf Kriegerfriedhöfen oder auf einem im Lichtbild gezeigten Herrnhuter Gottesacker tritt im Gleichklang der Steine oder Kreuze und ihrer Reihung die ernste Schönheit jener Gemeinschaft im Tode hervor; u. a. besitzt Hannover einen Musterfriedhof mit gleichen Stelen und Platten. Doch auch bei Verschiedenartigkeit gut geformter Grabmäler ist in einer Gesamtplanung von großzügiger, monumentaler Linienführung jene künstlerische Ordnung des Gottesackers möglich, welche die Ordnung und Gemeinschaft der Abgeschiedenen vor Gott versinnbildet. — Redner wies nach, daß unsere heutigen Formen der Beerdigung wie die des Sarges, des Totenwagens (welcher die frühere Galakutsche der Fürsten imitiert), der Ausstattung bei der Aufbahrung usw. noch vom Barock abgeleitet sind; was damals echter Ausdruck der Zeit gewesen, kennzeichnet heute nur den Mangel eigener Stellungnahme dem Tode gegenüber. — Wo wir bei der notwendigen Erneuerung heraus müssen, belegte Dr. Hoff mit einer großen Reihe von Lichtbildern vorbildlicher Grabsteine, Friedhofsanlagen, Kriegerehrenmale, Kriegergedächtniskirchen und anderer Schöpfungen namhafter heutiger Künstler sowie auch einiger historischer Beispiele.

So reihte sich die in den vorgetragenen Ideen als wegweisend zu bezeichnende Mülheimer Künstlertagung den voraufgegangenen würdig an.

K. G. Pfeill

KARL BURGER-MAYEN (RHEINLAND): GRABKREUZE. Basaltlava

# Berichte aus dem Ausland

## DIE KIRCHE SANTA MARIA DEGLI ANGELI IN ROM

Die Kirche Santa Maria degli Angeli, in der einst die Hochzeit Viktor Emanuels III. mit Elena von Montenegro eingesegnet wurde, gehört zu den großartigsten Kirchenbauten der Ewigen Stadt. Sie ist ein Teil jener antiken Bäderanlage, die von dem römischen Kaiser Diokletian und seinem Mitregenten Maximian von 305 bis 306 nach Chr. errichtet wurde. Der Legende zufolge führten verurteilte Christen die riesigen Bäderhallen auf, weshalb im fünften Jahrhundert eine jetzt verschwundene Kirche des heiligen Cyriakus dort errichtet wurde.

Papst Pius IV., der das Bädergelände den Kartäusermönchen geschenkt hatte, beschloß, dort eine große Kirche zu errichten und übertrug die Ausführung dem mehr als achtzigjährigen Michelangelo, nachdem eine Reihe der bedeutendsten Baukünstler Roms Entwürfe eingereicht hatten. Es handelte sich darum, einen großen, überwölbten Saal der Bäder zu einer Kirche umzuwandeln. Michelangelo wählte den noch gut erhaltenen Raum der lauwarmen Bäder, das sogenannte Tepidarium, und schuf daraus eine Langhauskirche mit (jetzt vermauerten) Seitenkapellen. Acht Säulen aus orientalischem Syenit standen noch aufrecht, die acht fehlenden Säulen wurden nach deren Vorbild in Backstein aufgemauert, dazu das Gesims ergänzt und die Wände entsprechend durchkomponiert. Um den Bau vor Feuchtigkeit zu schützen, hielt Michelangelo es für nötig, den Boden der Kirche um etwa 2 m zu erhöhen, wodurch freilich die schönen Maßverhältnisse der Säulen, die neue Postamente erhielten, sehr beeinträchtigt wurden. Wie dem aber auch sein mag, hat sich der große Meister doch das Verdienst erworben, einen der bedeutendsten antiken Baureste Roms der Nachwelt erhalten zu haben.

Auf Bramantes Zentralbau von Sankt Peter hatte Michelangelo seine himmelanstrebende Kuppel errichtet, und solche Bauten in der Form des griechischen Kreuzes mit vier gleich langen Kreuzarmen waren das Ideal der Baukünstler der Renaissance, die nur im Zentralbau Ruhe und Größe, sorgsam abgewogene Symmetrie und klare Gliederung erblickten. Michelangelo aber hatte hier Gelegenheit, aus dem Studium eines Langhausbaues der Antike neue Gesetze der Symmetrie und der klaren Strenge zu abstrahieren und der Zukunft zu vererben. So wurde seine Arbeit an der altrömischen Bäderhalle für die auf ihn folgende Generation der Baukünstler doch von großer Bedeutung, und die Meister der Barockzeit verfehlten nicht, von den hier entwickelten neuen Baugedanken eifrig Gebrauch zu machen.

Leider hat Luigi Vanvitelli später, 1749, den klaren Baugedanken Michelangelos dadurch zerstört, daß er die schmäleren Kreuzarme zum Hauptschiff umwandelte, den Hauptraum zum Querschiff machte, das Portal vermauerte, den Eingang in die seitliche Rotunde verlegte und einen neuen Chor anfügte. Obgleich dieser widersinnige Umbau die ursprüngliche Harmonie der Gesamtwirkung schwer geschädigt hat, läßt ein Blick auf das jetzige Querhaus, die Schöpfung Michelangelos, die diesem Meister eigene straffe Gesamthaltung und sein feines Verständnis für

Phot. E. Kaufmann, München

FRANZ HÖGNER-LANDSHUT (NIEDERBAYERN): HL. DREIFALTIGKEIT. WANDGRAB SCHWEIGER-LANDSHUT, FRIEDHOF. FRESKO

die antike Baukunst erkennen. Am 5. August 1561 wurde die Kirche Santa Maria degli Angeli geweiht. Als der große Meister am 18. Februar 1564 im neunzigsten Jahre seines Alters die Augen schloß, war ein neuer Baustil im Werden, der sich von der strengen Gesetzmäßigkeit der Hochrenaissance zu befreien suchte, und dessen erste Anfänge schon in diesem Bau zu bemerken sind.

Betritt man die Kirche durch das nordwestlich dem römischen Hauptbahnhof gelegene Portal Vanvitellis, so kommt man zunächst in eine runde Eingangshalle. Zur Rechten liegt das Grab des 1713 verstorbenen Malers Carlo Maratta, zur Linken das des 1673 verstorbenen Salvator Rosa. Das Altarbild stellt Christus dar, wie er der Maria Magdalena erscheint, und rührt von einem nordischen Wanderkünstler her, der Hendrick van den Broeck hieß und aus Mecheln stammte. Alsdann tritt man in das große Querschiff und erblickt am Durchgang rechts in einer Nische eine vorzügliche Kolossalstatue des heiligen Bruno, des Stifters des Kartäuserordens, ein um 1765 entstandenes Jugendwerk des Franzosen Jean-Antoine Houdon. Die übrigen Altargemälde stammen meist aus dem Petersdom, wo sie durch Mosaikkopien ersetzt worden sind.

Den größten Teil des anstoßenden ehemaligen Kartäuserklosters nimmt jetzt das Thermenmuseum ein, in dem außer der herrlichen Skulpturensammlung Boncompagni-Ludovisi vor allem Funde aufgestellt sind, die man auf staatlichem Boden innerhalb der Stadtgrenzen gemacht hat; jedoch finden sich hier auch die goldenen Schmuckstücke, Gläser und Waffen langobardischer Krieger aus Castel Trosino und Nocera Umbra, die den deutschen Besucher als frühe Zeugnisse germanischer Kunst des 7. Jahrhunderts, der Völkerwanderungszeit, fesseln. Alte Überlieferung schreibt keinem Geringeren als Michelangelo auch den Entwurf des Kreuzganges zu, und die schöne Zypressengruppe am Brunnen in der Mitte soll der große Meister mit eigener Hand gepflanzt haben.

Walter Bombe

## Neue Kunstwerke

### EIN GLASFENSTER FÜR BOBINGEN

Der Münchner Glasmaler Oberberger, der für den erneuerten Augsburger Dom das große Glasfenster in der hohen Chorwand geschaffen hat, zeigte in Mayers Hofkunstanstalt am Stiglmaierplatz ein neues Glasfenster, das für die eben restaurierte St.-Wendelins-Kapelle in Bobingen bei Augsburg bestimmt ist. Das schmale, hochformatige, spitzbogige Fenster zeigt untereinander zwei Bildszenen, darunter eine dekorative Darstellung, eine Sockelzone mit Schrift und zu unterst rote Glasscherben, denen im oberen Bogenzwickel eine rote Sonnenscheibe und in den übrigen Feldern ein roter Hintergrund entspricht. Das Fenster ist also nicht ein Lichtfilter, ein

Lichtverminderer, eine geheimnisvolle Quelle der Raumverdunklung, wie es bei den Alten oft auftrat, wenn es auf die Farbe Blau gestellt war; vielmehr liefert es mit seinem Rot dem Licht eine Station, in der es sich verwandelt, um purpurn und stattlich in den Kirchensaal einzufahren. In einem hellen, gelassen abgrenzenden, stumpfen Taubengrau faßt den äußersten Rand ein Scherbenstreifen ein, nicht bedeutungsvoller als etwa die Steine, die manchmal ein Gartenbeet säumen. Im höchsten Feld segnen der hl. Florian und der hl. Wolfgang das Kirchenhaus. Darunter sieht man den hl. Wendelin, umgeben von Taube, Eichhörnchen und Laubfrosch, wie er am Waldesrand sinnend seine Schafe weidet. Der Wald ist freilich nicht naturalistisch wiedergegeben, sondern nimmt in freier Weiterentwicklung die Art auf, in der Giotto mit wenigen kleinen Bäumen die Naturstaffage seiner Bilder gemalt hat. Im dekorativen Bezirk zeigen zwei Schalen von hellem Bergwasserblau den Reichtum der Feldfrüchte, die liebend als zwei Stilleben angeordnet sind. Die von Anbeginn her geplante natürliche Form des Maiskolbens, des Apfels, der Birne, der Traube, der Pflaume, der Ähre, der Melone ist von einem lebendigen Sinn für Pflanzenfleisch und Pflanzengestalt ausgekostet und geschildert. Die Schriftzeilen erzählen auf kühn und neuartig versetzten Scheiben, wie der hl. Wendelin, aus königlichem Geschlecht in Schottland stammend, seines Vaters Reich und Gut ließ und als Pilgrim in fremde Lande zog, um Gott allein zu dienen. In schöner Einfachheit legt die kräftig geschriebene Schrift ihren Inhalt nahe, der gut in die Kapelle paßt. Die Figuren und Gegenstände bilden sich klar aus den Glasscheiben, aber bei aller Aufmerksamkeit für würdige Zeichnung und eindeutigen Umriß ist der Zusammenhang mit dem Fundament der Glasmalerei glücklich gewahrt, nämlich mit dem flächigen Reiz der Scherben, die sich bunt, flammend, selbstherrlich zusammenstücken wie ein Gletschergeschiebe. Ernst Kammerer

## CHRISTUS AM ÖLBERG EIN GRABMAL VON TONIO FIEDLER

Der Ruhpoldinger Marmor, der dem Bildhauer Tonio Fiedler für sein Grabrelief zur Verfügung stand, paßt als bodenständiges Material gut in die Chiemseegegend, in der das Grabmal steht (Abb. rechts). Auch fügt sich der Ruhpoldinger Marmor geschmeidig in die Notwendigkeiten des Reliefs. Die Einebnung des Plastischen, die Annäherung des Plastischen an das Malerische können sich deutlich aussprechen in einem Material, das sozusagen zwei Farbtöne mitbringt, nämlich die glatte, schimmernde Seite und die rauhe, körnige Seite, die dem Ruhpoldinger Marmor eigen sind und die Fiedler mit Bedacht in sein Werk einbezog. Wie ein flacher Bach bald schimmernd, bald über Steinen schaumig gebrochen dahinfließt, so wechseln in seinem Relief die beiden Beschaffenheiten des Materials ab. Aber das Flüssige ist in diesem Relief architektonisch eingefangen und umgrenzt. Es ergibt sich eine bauliche Anordnung, die aus drei verschiedenen Zonen einen Körper schafft. Wie ein Sockel trägt die ausgebreitete Kniepartie des niedergesunkenen Christus als Fundamentzone die Mittelzone, in der sich die aktive Schmerzensgebärde Christi abspielt, in der das männliche, einfache, reife Haupt Christi erscheint. Gleichsam als abschließender Fries riegelt der darüber schwebende Engel das Ganze ab. Nicht nur der freie Platz um das Haupt Christi, auch die Lagerung des Engels dienen kompositorisch dazu, dem kraftvoll aus dem Reliefgrund aufsteigenden Kopf des Heilandes den Haupteindruck innerhalb des Reliefs zuzuweisen. Die Beherrschung des Materials und die zwanglose Ausbalanzierung der Massen drängen sich nicht vor die Betrachtung. Sie sind in das Werk so tief eingesunken, daß vor allem der herbe Gegenstand wirkt, hinter dem erst allmählich und gleichsam tröstend der freie, künstlerische Geist erscheint. E. Kammerer

## EINE MONUMENTALE ALTARGRUPPE VON HEIN MINKENBERG IN EMMERICH

In der Apsis des südlichen Seitenschiffes der spätgotischen Aldegundis-Kirche in Emmerich fand eine monumentale Altargruppe „Tod des

TONI FIEDLER-MÜNCHEN: CHRISTUS AM ÖLBERG GRABMAL-RELIEF SCHUSTER IN ISING AM CHIEMSEE. Ruhpoldinger Marmor

HEIN MINKENBERG: TOD DES HL. JOSEPH. AUSSCHNITT AUS DER ALTARGRUPPE IN DER APSIS DES SÜDL. SEITENSCHIFFES DER ALDEGUNDISKIRCHE IN EMMERICH (RHEINLAND)

hl. Joseph" von Prof. Hein Minkenberg ihre Aufstellung. Es ist ein Werk, das in seiner religiösen Schau und seiner kühnen Durchformung von eigenständigem Wuchs ist. Minkenberg, der 1889 in Heinsberg geboren ist, zählt zu den besten der neueren rheinischen Plastiker. Er kommt aus dem Handwerk und schafft volksnah, kraftvoll und urwüchsig. Neben vielen Werken profaner Kunst hat er uns vor allem zahlreiche Werke tief religiösen Gehaltes für die Kirche, das christliche Haus und den Gottesacker geschenkt. Man denke nur an die große Pietà der Kriegerehrung in der Marienkirche in Neuß und an seine wuchtigen Apostelfiguren für die St.-Josephs-Kirche in Rheidt.

Thematisch ist die Gruppe des Josephsaltares von St. Aldegundis von großer Tiefe. Die kraftvoll und fein gezeichnete Gestalt des Nährvaters Christi liegt als ergeben Sterbender da (Abb. oben). Die erhabene Gestalt des Heilandes umfängt und stützt sein Haupt mit seiner Rechten. Ihn, den Sieger über allen Tod, berührt kein Leid mehr; Zuversicht und Güte strahlt er aus. Die kraftvolle Mutter Maria ist noch vom Abschiedsschmerz erfaßt; ungemein fein ist es, wie sie die Hand des Sterbenden noch zart berührt. Keine laute Klage bewegt ihr Antlitz; gefaßt, aber wehmütig still schaut sie auf den Sterbenden.

In einfach wuchtigen Formen hat Minkenberg auch diese Gruppe geschaffen. Wie er im Stein die Form nur aus dem Block erlöst und diesen fühlbar bleiben läßt, so spürt man in seiner Holzplastik — und Holz ist sein ureigenstes Material — den Stamm. Vollplastisch wirkt jede einzelne Figur und Form auch in dieser Gruppe, die naturgemäß mehr als eine Einzelfigur eine Schauseite haben muß. So sehr die Gruppe auch plastisch und kompositionell verbunden ist, löst sich doch jede Figur auch wieder klar ab, ihrer besonderen Wesenheit wegen. Das machte die künstlerische Aufgabe, die sich Minkenberg hier gestellt hatte, nur noch schwerer.

Hier wie immer geht Minkenberg sehr sparsam mit Einzelformen und Einzelzügen um; so bleiben die Formen groß und die Züge der Gestalten typisch. Einfach und eindringlich und von klarer Silhouettenwirkung ist die Komposition. Die schöne Maserung des Eichenholzes bereichert schon die weitgespannten Flächen der Plastik. Ebenso wirkt die Handschrift des Künstlers im Schnitzen mit. Farbig und im Charakter stehen die schlichten und kräftigen Kerzenleuchter und Vasen in gebranntem Ton von Frl. Sträter gut zu diesem Werk Minkenbergs.

Die Altargruppe wird leider heute noch durch die zu hellen Fenster des in der Glasmalerei offenbar noch wenig erfahrenen Bernd Terhorst überstrahlt. Dem soll, wie ich höre, durch einen Hintergrundteppich abgeholfen werden. Dann wird die starke Silhouette mit ihrer dramatischen Bewegung nach links herüber, zum Hauptchor hin, klarer heraustreten. Es ist von größtem Reiz, diesem monumentalen Werk eines heutigen niederrheinischen Meisters in der gleichen Kirche neben den trefflichen Arbeiten der heimischen Schnitzer des 15. und 16. Jahrhunderts und der Barockzeit zu begegnen; aus gleichem christlichem Geist und gleichem Volkstum werden immer neue Blüten der Kunst getrieben.

A. Hoff

## Personalnachrichten

Das Mitglied unserer Schriftwaltung, Msgr. Hauptkonservator Professor Dr. Richard Hoffmann hat am 16. September 1936 seinen 60. Geburtstag gefeiert. Auf seinen besonderen Wunsch sollte vorher von diesem Festtage keine Nachricht in die Presse kommen. Wir glauben jedoch, daß den vielen Freunden seiner literarischen Arbeiten und kunstgeschichtlichen, volkstümlichen Vorträge und Führungen erwünscht ist, wenn wir noch nachträglich dieses Tages gedenken und unserem verehrten Mitarbeiter weitere glückliche Jahre des Schaffens im Dienste der christlichen Kunst wünschen.

### DOMBAUMEISTER PROFESSOR J. SCHMITZ †

In Nürnberg verstarb am 31. März 1936 Dombaumeister Geheimrat Professor Dr.e.h. Josef Schmitz, nachdem er noch vor kurzem seinen 75. Geburtstag hatte feiern können. In ihm sieht die deutsche Baudenkmalpflege einen ihrer treuesten Pioniere, der den als richtig erkannten Weg unbeirrt durch den Streit der Tagesmeinungen bis zum Ziel verfolgte.

Schmitz ging aus der Schule der Neugotiker hervor; die absterbende Romantik stand an seiner Wiege Pate und Hauberrisser war unter seinen Lehrern. Dadurch aber, daß er nicht in den Auffassungen einer verklingenden Epoche befangen blieb, sondern mit klarem Blick die Erfordernisse der Zukunft erkannte, wuchs sein Schaffen über diesen Kreis hinaus und schlug eine Brücke unmittelbar zur Baudenkmalpflege von heute.

Phot. Dombauhütte, Passau

JOSEF SCHMITZ †
Radierung von Georg Kellner. 1924

Von Geburt Rheinländer, beschenkte Josef Schmitz seine Wahlheimat Franken in vielen Jahren unermüdlicher Tätigkeit mit manch schönem bodenständigem Bauwerk, besonders Kirchenbauten, die erst kürzlich Paul Clemen in seiner programmatischen Schrift über die deutsche Kunst und die Denkmalpflege als Zeugen einer reifen Künstlerschaft bezeichnete. Tritt auch im ganzen die Neubautätigkeit hinter der auf dem Gebiet der Denkmalpflege zurück, so wurde sie für Schmitz doch von großer Bedeutung: Denn auf diesem Umweg gewann der Architekt jene innere Freiheit gegenüber der damals noch so verbreiteten eklektischen Richtung, die ihn erst zur Lösung der großen Aufgaben denkmalpfleglicher Art befähigte, welche in Nürnberg seiner harrten.

Die Wiederherstellung von St. Sebald und Lorenz ist recht eigentlich das Hauptwerk des Verstorbenen, eine Lebensarbeit, der er zuerst lernend nahte, um dann immer mehr an ihr zu wachsen und sie schließlich als reifer Meister fast vollendet aus der Hand zu geben. In demütiger und entsagungsvoller Kleinarbeit diente er hier viele Jahre hindurch einem Werk, das in seiner Bedeutung und Größe erst jetzt uns richtig zum Bewußtsein kommt. Dabei hielt sich Schmitz ebenso fern von der romantischen Schwärmerei vieler Kunstphantasten, die unsere alten Baudenkmäler, vom Zahn der Zeit und einem krankhaft beschleunigten Verfall bedroht, am liebsten „in Schönheit sterben" ließen, wie von den puritanischen Anschauungen jener berüchtigten Verfechter der neuen Sachlichkeit, die auf einem früheren Denkmalpflegetag allen Ernstes den Ersatz feingliedriger Zwerggalerien an unseren mittelalterlichen Domen durch nüchterne Eisenbetonbrüstungen forderten. Unbekümmert um die Tagesmeinung schuf Meister Schmitz im stillen an dem großen Werk, das er selbst als seine Lebensaufgabe betrachtet.

Allerdings konnte Schmitz zu jener Zeit nicht ahnen, daß seine Arbeit über den Rahmen von Fachwelt und Heimatfreunden hinaus noch einmal unmittelbare Bedeutung für das ganze deutsche Volk gewinnen würde. Denn wenn heute alljährlich am Reichsparteitag Hunderttausende junger deutscher Männer aus der großen Vergangenheit ihres Volkes, wie sie in der Stadt Albrecht Dürers so unvergleichlich lebendig wird, Kraft und Glauben an die deutsche Zukunft schöpfen, so müssen wir uns klar sein, daß ein sterbendes, dem Verfall preisgegebenes Stadtbild nie imstande wäre, solche Werte zu erwecken. Hätte Schmitz nicht allen Anfeindungen zum Trotz Jahrzehnte hindurch Nürnbergs kirchliche Baudenkmäler mit feinfühliger und doch fester Hand betreut, so wären sie heute Ruinen. Nie könnten sie als Symbole deutscher Geltung und Leistung der Jugend unseres Volkes zum starken inneren Erlebnis werden.

Aber auch die neuesten wohlgelungenen Instandsetzungsarbeiten an Nürnberger Baudenkmalen — man denkt an die verdienstliche Tätigkeit von Otto Schulz und die ausgezeichnete Wiederherstellung der Kaiserburg durch R. Esterer — wären ohne die Schulung und Vorarbeit von Josef Schmitz undenkbar. Das führt uns zu einem letzten Punkt in der kurzen Würdigung seiner Lebensarbeit, zu Schmitz als Dombaumeister und Lehrer.

Einen akademischen Lehrstuhl freilich, der ihm regelmäßig einen größeren Kreis von Schülern zugeführt hätte, besaß dieser Mann der Werkstatt nie. Als aber nach dem Krieg der bayerischen Staatsbauverwaltung die Rettung ihrer bedrohten Domkirchen immer mehr Sorge bereitete, da erinnerte man sich des erfolgreichen Wiederherstellers von St. Lorenz und Sebald und übertrug ihm als staatl. Dombaumeister den Wiederaufbau der mit den Instandsetzungsarbeiten zu betreuenden Dombauhütten. In Passau und Regensburg, Augsburg, Bamberg und Würzburg erstanden solche nun in rascher Folge, bestrebt, nach den bewährten Grundsätzen des Altmeisters Schmitz überall zu retten, was noch gerettet werden kann. Kempf in Freiburg, Knauth in Straßburg, Hertel in Köln verkörpern eine Schule von bewährten Denkmalpflegern, die in Schmitz ihren letzten überlebenden Vertreter hatte, und es war höchste Zeit zum Eingriff, wenn die Fülle von fachlichem Wissen und praktischen Erfahrungen dieser Männer nicht dauernd verlorengehen sollte. So arbeitet denn heute in den wiedererstandenen Dombauhütten eine kleine, aber ausgelesene Schar an der Weiterführung des Werkes des Verstorbenen und gedenkt seiner in dankbarer Verehrung. Sie weiß, daß ihre nach außen wenig in Erscheinung tretenden Wiederherstellungen Aufbauarbeit im besten Sinne sind, denn, wie der Führer auf dem letzten Reichsparteitag sagte, „kein Volk lebt länger als die Dokumente seiner Kultur".

H. Hörmann

## Forschungen

### HISTORISCHER KRUMMSTAB IM BISTUM DANZIG

Fürsten tragen Zepter als Zeichen ihrer Herrscherwürde, Bischöfe und infulierte Äbte gekrümmte Hirtenstäbe, und einen solchen Krumm-

GRABDENKMAL DES GRAFEN OSWALD TÖRRING. † 1418. GEFERTIGT VON HANS HAIDER IN DER TÖRRINGKAPELLE DES KLOSTERS BAUMBURG (CHIEMGAU)

GRABDENKMAL DES THOMAS TREUBECK MIT FRAUEN UND KINDERN. 1400. IM GLOCKENTURM DER KIRCHE VON HASLACH BEI TRAUNSTEIN (OBERBAYERN)

stab trugen auch die letzten Äbte des Zisterzienserklosters Oliva bei Danzig. Das altehrwürdige Kloster mit weltberühmter Orgel ist im Laufe der Jahrhunderte wiederholt erstürmt, geplündert, in Brand gesetzt und mehr oder weniger zerstört worden, und so erscheint es verständlich, daß der Abtstab aus dem 17. Jahrhundert unter Schutt geriet und der Vergessenheit anheimfiel . . .

So brach die Neuzeit herein. Die alte Hansa- und Handelsstadt Danzig wurde mit einem kleinen Landgebiet und rund 400000 Einwohnern vom Deutschen Reiche abgetrennt und zu einem Freistaat erhoben, und dieses Gebiet bildete seit dem 31. Mai 1926 auch das Bistum Danzig. Fast zu derselben Zeit wurde der Abtstab ganz unerwartet vorgefunden, und da lag doch nichts näher, als ihn zum Bischofsstab zu verwenden. Naturgemäß bedurfte er einer Erneuerung, die von der Firma Stumpf und Sohn trefflich ausgeführt wurde.

Nach Entfernung der Holzfüllung erhielt der Stab neue Gewinde, und das Ganze wurde versilbert und vergoldet. Er ist 1,84 m hoch und mißt in der Breite der Krümme 19 cm. Die Krümme trägt reichen Blattschmuck, während der oberste Teil des Stabes in Spiralform gleichfalls mit Blattgewinde versehen ist, das seinen Abschluß in dem ebenso blattgeschmückten Knaufe findet. Von hier ab, also unterhalb des Knaufes, ist der Stab glatt und einfach.

Der Abtstab ist seinerzeit der Stilform des Gotteshauses mit ehrwürdigen Kunstgegenständen angepaßt worden. Die Neuzeit hat das übernommene Erbe sorgfältig gehütet, und die Bistumsangehörigen wissen den Kunstwert im Geiste der Geschichte zu schätzen. Gehört doch Oliva zu den ersten Kulturstätten des deutschen Ostens. In Zähigkeit und Tatbereitschaft fand das Deutschtum unter den deutschen Mönchen allezeit Pflege, und die naturschöne Lage des Ortes hat manchen Natur- und Kunstfreund beim Anblicke dieses Bildes zu der Erklärung geführt, daß Oliva einer der schönsten Flecken der Erde, wenn nicht überhaupt der schönste sei.

H. Mankowski, Danzig

## GRABDENKMAL DES GRAFEN OSWALD TÖRRING IN BAUMBURG

Unter den vielen beachtenswerten alten Grabsteinen im Chiemgau verdienen besonders die schönen Denkmäler im Kloster Baumburg hervorgehoben zu werden. Hochragend über den brausenden Wassern der von dem Chiemsee kommenden Alz erhebt sich die schöne doppeltürmige Kirche des ehemaligen Chorherrenstiftes der Augustiner in Baumburg bei Altenmarkt. 1156 wurden Kirche und Kloster durch Erzbischof Eberhard I.

GRABDENKMAL DES RITTERS STEPHAN VON SCHAUMBURG. † 1525. IM GLOCKENTURM DER KIRCHE VON HASLACH BEI TRAUNSTEIN (OBERBAYERN)

von Salzburg geweiht und die Leiche der Stifterin des Klosters von Sulzbach hierher überführt. In einer späteren Zeit, 1400, wurde derselben in der Kirche ein prächtiges Denkmal errichtet mit der Umschrift: „Im Jahre der 1. Weihe dieser Kirche 1156 wurde Adelhaid, Gräfin von Marquartstein u. Sulzbach, die Stifterin dieser Kirche, hier begraben." Sie starb am 26. Februar 1153. Dieser Grabstein befindet sich heute links vom Kircheneingang in der Vorhalle und zeigt die Stifterin in ganzer Figur, in ihren Händen das Modell der alten Kirche.

Zur Feier des 600jährigen Jubiläums wurde die Kirche umgebaut und neu ausgestattet. Dabei wurden mehrere wertvolle Epitaphien und Grabsteine früherer Pröpste des Klosters in pietätvoller Weise an den Wänden angebracht. Auch im Kreuzgang des Klosters sind noch eine Menge solcher Denkmäler, namentlich Porträts von Pröpsten und Archidiakonen aus dem 15. und 16. Jahrhundert zu sehen.

Eines der schönsten und interessantesten der Baumburger Grabdenkmäler befindet sich aber in dem an die Kirche südlich angebauten Kapitelsaal, der ehemaligen Törringkapelle (Abb. S. 58). Es ist das Grabmal des Grafen Oswald Törring zu Stein, gestorben 1418. Als dieser in den Besitz des nahen Schlosses Stein gekommen war, erbaute er in dem Kloster Baumburg über der Gruft seiner Väter im Jahre 1383 diese Kapelle. Er war dreimal vermählt, 1363 mit Biburgis von Taching, durch welche Pertenstein an die Törring gekommen war; sie starb 1369. Seine zweite Frau war Dorothea

GRABDENKMAL DER ANNA APFENTALER. † 1400. IM GLOCKENTURM DER KIRCHE VON HASLACH BEI TRAUNSTEIN (OBERBAYERN)

Pienzenauer, gestorben 1380, und seine dritte Ursula Layminger, welche ihn überlebte und 1429 starb.

In den Jahren um 1390 war Oswald Törring herzoglicher Pfleger zu Reichenhall. Er war reich und angesehen im Lande und saß hoch im Rate der Fürsten zu Bayern. Unter Herzog Heinrich in Bayern wurde ihm auch die Pflege Marquartstein und der Stadt Traunstein verliehen. Am 4. April 1418 hatte er das Zeitliche gesegnet und ruht nun an der Seite seiner drei Gemahlinnen in der Törringkapelle der herrlichen Stiftskirche in Baumburg.

August Böhaimb

## ALTE GRABDENKMÄLER IN HASLACH BEI TRAUNSTEIN

In nur wenigen Dorfkirchen ist noch eine solche Fülle von alten Epitaphien und Grabdenkmälern erhalten wie in der Kirche von Haslach bei Traunstein im Chiemgau. Bis zum Jahre 1639 trug man die Toten der Stadt Traunstein nach der ehrwürdigen Marienkirche in Haslach. Erst dann erhielt Traunstein einen eigenen Friedhof an der Stadt. Der Pfarrsitz blieb noch bis 1851 in dem Dorfe Haslach. Dort sind daher so zahlreiche Grabsteine zu schauen, die von alten Geschlechtern, von bedeutenden Männern und Frauen Kunde

geben, so daß es sich lohnt, diesen Denkmälern ein besonderes Augenmerk zuzuwenden. An der westlichen Friedhofmauer sind in enger Aneinanderreihung 22 Denksteine aus dem 14., 15. und 16. Jahrhundert, meist mit Wappen geschmückt, aufgestellt. Sie haben erst im 19. Jahrhundert dort ihren Platz erhalten, als sie beim Umbau der Kirche aus deren Innern entfernt wurden. Die Mehrzahl dieser nun dem völligen Verfall entgegensehenden Denksteine besteht bei einer durchschnittlichen Größe von 2 Meter aus rötlichem Marmor, der aus den Brüchen des Ruhpoldinger Tales stammt. Meist sind es ganz tüchtige Leistungen der in der Gegend von Traunstein tätigen Bildhauer und Steinmetze.

Außer an der Kirchhofmauer, sehen wir in Haslach auch in der alten gotischen Friedhofkapelle noch viele bemerkenswerte Denksteine, welche die Namen sehr alter, biederer Geschlechter tragen. Auch im Innern der nach einem Brande 1718 wieder aufgebauten Pfarrkirche gewahren wir an den Wänden sehr interessante Epitaphien mit schönen Reliefdarstellungen aus dem 16. Jahrhundert.

Besonders wertvoll sind aber die drei großen Marmorgedenksteine im Erdgeschoß des Glockenturmes. Erstens eine prächtig gemeißelte Ritterfigur, Ritter Stephan von Schaumburg darstellend, gestorben 1525 (Abb. S. 59). Ein Werk des tüchtigen Traunsteiner Bildhauers und Steinmetzen Meister Stephan, der auch die hübsche Liendl-Statue für den Stadtbrunnen in Traunstein fertigte. In den Ornamentmotiven, welche die Ritterfigur umrahmen, findet sich rechts ein kleines Medaillon eingemeißelt, in dem wir das Porträt des Künstlers erkennen dürfen. Nebenan steht ein zweites Denkmal, das in gotischen Stilformen eine matronenhaft gekleidete Frau darstellt, von der die Umschrift besagt: „Hye ligt begraben Anna Apfentalerin dy gestorben ist. Anno dm. MCCCC.“ Der Stein zeigt die Wappen der Ziernberger, Pamberger, Resch und Apfenthaler (Abb. S. 59). Der dritte interessante Grabstein im Erdgeschoß des Glockenturmes ist das Wappen des angesehenen Geschlechtes der Treubeck. Die an den Rändern angebrachte gotische Minuskelschrift meldet: „Thomas treubeck hi sepultus cum exoribus suis alhaide barbara et margareta et pueris suis anno dni mcccc.“ In dem von schwungvoll mit Helmblättern umfaßten Hauptwappen sehen wir ein Drachenhaupt (Abb. S. 58). Thomas Treubeck, in der Gegend von Dingolfing beheimatet, ist in den Jahren 1403—1412 als Pfleger und Richter in Traunstein beurkundet. Dieser Grabstein ist wohl das künstlerisch bedeutendste aller Haslacher Grabdenkmäler, welche noch größere Beachtung und mehr heimatliches Interesse verdienen, da sie uns als Denkmäler der Geschichte ein Bild der Heimat vermitteln. Nur derjenige, der die Heimat kennt, weiß sie auch recht zu lieben.

August Böhaimb

## DER MALER NACH ABRAHAM A SANCTA CLARA

(Nachdruck verboten)

Der berühmte Kanzelredner und geistreiche Schriftsteller Abraham a Sancta Clara gedenkt auch des Malers in seinem Werk „Etwas für Alle“. Dieser Augustinerpater, der im Jahre 1644 in Schwaben als Hans Ulrich Megerle geboren war und in Wien 1709 als Hofprediger starb, ist für die Gewerbekunde seines Jahrhunderts wichtig, weil er in dem genannten Werk „Eine kurze Beschreibung allerlei Standes-, Amts- und Gewerbepersonen“ gibt. Wie damals üblich, ist der Buchtitel recht langatmig. Es folgt nämlich noch der Zusatz: „Mit beigedruckter sittlicher Lehre und biblischen Konzepten, durch welche der Gute mit gebührendem Lob hervorgestrichen, der Tadelhafte aber mit einer mäßigen Ermahnung nicht verschonet wird.“

Vom Advokaten bis zum Zimmermann hat der einst weltbekannte Geistliche alle Berufe für seine Betrachtungen ausgenutzt. Da die Gesamtausgabe dieser Abhandlungen die Werkstätten von 280 Gewerbeformen jener Tage enthält, so findet sich darin reiches Material zur Geschichte der Beschäftigungen. Die alten Ausgaben weisen den Namen des berühmten Schriftstellers Sancta mit „c“ geschrieben auf, während Duden und Brockhaus die Schreibform Santa gebrauchen.

Wenn man nun heute aus diesen Darlegungen das gewinnen will, was in unserer schnellebigen Zeit noch allgemeines Interesse finden kann, so muß man die Ausführungen übergehen, die lang und breit die Nutzanwendungen jedes Gewerbes für bestimmte philosophische Gesichtspunkte enthalten. Der geistreiche Prediger liebte das Wortspiel. In dieser Hinsicht hat er aber nach unserm heutigen Geschmack oft des Guten zuviel getan Wir lassen daher alle Anspielungen fort, die meh. an den Haaren herbeigezogen erscheinen. Der Ruf unserer Zeitgenossen nach „Tempo!“ erfordert auch, daß wir alle beruflichen Vergleiche durch moderne Satzbildungen zeitgemäß gestalten.

Die Brücke zwischen der Religion und dem Maler wird von unserm Autor mit dem Hinweis darauf geschlagen, daß wir es hier mit einer göttlichen Kunst zu tun haben, weil der Maler mit dem Pinsel genau so Himmel und Erde, ja die ganze Welt erschaffen kann, wie der Schöpfer es getan hat. Die Malerkunst rührt schon von Saruch her, der in der Arche Noahs mit gerettet wurde.

Zu bewundern ist die Hand eines Malers, genau so aber auch sein Verstand, weil der Künstler alle sichtbaren Geschöpfe der Welt mit seinen Farben entwerfen kann. Will man einen Tisch, auf diesem einen Kopf und darunter einen Schopf, will man einen Kranz und darauf einen Glanz, will man einen Schild und darauf ein Bild, will man ein Tuch und darauf ein Buch, das alles vermag der Maler. Dieser macht auch Adler und Gimpel in der Luft, er malt Pferde und Esel auf Erden, er zeichnet Lämmer und Säue ins Feld, er malt Teufel und Engel an die Wand, er macht Doktoren und Narren unter die Fenster, er zeigt uns Krumme und Gerade, er zeigt uns Sarah, wie sie lacht, und er zeichnet den reichen Prasser, wenn er vom Teufel geholt wird.

Bekannt ist, daß auch Apelles und Zeuxes schon im alten Griechenland weltberühmte Maler waren. Italien kann sich der Namen Bellini, Giotti, Tintoretto, Michelangelo usw. rühmen. Wenn von diesen und Veronese wie Raffael Bilder im westlichen Ländern weit verbreitet sind, so lassen sich aber auch hierin die Deutschen mit ihrer Kunst und ihrem Witz sehen. Albrecht Dürer von Nürnberg, Cranach aus Wittenberg, Burkmeier aus Augsburg und viele andere haben bewiesen, daß auch die Malerkunst in Deutschland blüht. Die Niederlande sind voll von berühmten Malern.

Als der König Abagarus von Edessa von seinem Hofmaler den Heiland auf dem Wege nach Jerusalem malen lassen wollte, konnte der Künst-

ler nichts schaffen, weil er vom Glanz des Gesichts des Erlösers zu sehr geblendet wurde.

Daß selbst die Engel im Himmel oft den Pinsel ergriffen haben und die schönsten Bilder verfertigten, zeigen viele Gemälde in berühmten Wallfahrtsorten. Auch der Evangelist Lukas ist ein Maler gewesen, und seine Bilder haben große Wunder gewirkt.

Maler aller Art findet man in der ganzen Welt. Es gibt fromme und heilige Handwerker. Aber es gibt auch spitzfindige Maler. Zu diesen rechnet jener Künstler, der einen reisenden Wanderer in dem Augenblick gemalt hat, als er aus einem Bach trank. Ein Bewunderer des Bildes meinte nun, es sei so lebendig, daß nur noch die Rede fehle. Darauf antwortete der gekränkte Maler, daß man doch nicht zugleich trinken und reden könne; wenn aber der Betrachter lange genug warten würde, dann könne er erleben, daß der Wanderer auch noch zu reden anfange.

Es gibt plumpe und ungeschickte Maler. Ein Handwerker dieser Art hat so schlechte Bilder gemalt, daß er keines verkaufen konnte. Er hat daher wegen seines schlechten Pinsels diesen Beruf verlassen und ist Arzt geworden. Als man ihn wegen dieses merkwürdigen Berufswechsels fragte, hat er gemeint, die schlechte Arbeit eines Malers sehe man schon beim gewöhnlichen Anstrich; wenn aber der Mediziner Fehler macht, so merkt das kein Mensch, denn dessen Pfuscharbeit werde gleich begraben und unter die Erde gebracht.

Es ist möglich, daß die Maler auch noch andere Fehler haben. Oft verachtet ein Maler die Hand des anderen und glaubt, sein Pinsel sei der beste, während er in Wirklichkeit höchstens eine spanische Wand anzustreichen vermag. Aber alle kunstreichen und tugendhaften Handwerker des Pinsels verdienen ihr Lob.

Den Schluß der Betrachtungen bilden die Verse:

Entzückt vom Wesen hier im Schatten
Wenn netter Fleiß und Kunst sich gatten
Mit Ruhm erhabener Malerei:
So denkt, wie herrlich jenes Leben,
Das uns hier im Entwurf gegeben,
Dort im Urgrund selber sei.

Wer nun meint, daß der berühmte Redner bei seinen Ausstellungen die Maler unnötig mitgenommen habe, der muß sich die Mühe machen, die anderen Berufe nach unserm Gewährsmann kennen zu lernen. Gleich dem ersten Gewerbetreibenden, dem Advokaten nämlich, wird die Einleitung gewidmet:

Schweigt, weil der Erde Mist
Nicht wert des Zankes ist!

Oder steht etwa der Bürstenbinder besser da, als der doch im Vorstehenden oft gelobte Maler, wenn der Pater sagt: Das Sprichwort ist schon drei Meilen hinter Babylon bekannt: „Er saufet wie ein Bürstenbinder"?

Aber man muß zugeben, daß dieser berühmte Volksredner auch das Recht hatte, Schwächen seiner Volksgenossen zu geißeln. Nach unserer Redeweise könnte man den „tapferen Schwaben" zu den Frontkämpfern zählen, denn er floh nicht, als im Jahre 1679 die Pest in Wien über 90 000 Menschen in 3 Monaten dahinraffte, sondern er hat die Kranken getröstet. Als 1683 die Türken Wien belagerten, hat der mutige Mann in der bedrängten Stadt ausgehalten und die Wankelmütigen gestärkt.

In literarischer Hinsicht sei daran erinnert, daß Schiller zu dem Pater, der in „Wallensteins Lager" die Kapuzinerpredigt hält, unsern streitbaren Priester zum Vorbild genommen hat, dem wir die interessanten Vergleiche verdanken. P. Max Grempe

## Bücherschau

Karl Hölker: Kreis Warendorf. Mit geschichtlichen Einleitungen von Dr. Rudolf Schulze. Bd. 42 der Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, im Auftrage des Provinzialverbandes herausgegeben von Wilhelm Rave, Provinzialkonservator. Verlag Aschendorff, Münster 1936. VIII und 519 Seiten mit 754 Abbildungen und zwei Karten. Geh. RM 12.—, in Leinen geb. RM 15.—.

Als monumentales Werk in der großen, für die westfälische Kunstgeschichte so bedeutenden und mit erheblichen Kosten und Mühen durchgeführten Reihe der „Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen" verdient der vorliegende Band mit der Inventarisierung der Kunstdenkmäler des Kreises Warendorf ausführlich in dieser Zeitschrift angezeigt zu werden. Denn er stellt auch einen wichtigen Beitrag dar zur westfälischen christlichen Kunst. Der Wert dieser ganzen Buchreihe, die den gesamten wesentlichen Kunstbestand Westfalens in exakt wissenschaftlich beschreibender und bildlicher Darstellung aufnimmt, wird besonders dann vor allem klar zutage treten, wenn die Zerstörung gerade des älteren und kostbarsten Kunstgutes durch Verwitterung, Materialverfall und notwendige Restaurierungen so weit fortgeschritten ist, daß von dem Kunstwerk in seiner ursprünglichen Gestalt und in seiner eigentlichen Form und Schönheit kaum mehr etwas zu erkennen ist. So kann man sagen, daß für eine spätere Zeit die wertvollen Kunstschätze in diese stattliche Schriftenreihe hineingerettet worden sind, ein für die kunsthistorischen Erkenntnisse der kommenden Generationen jetzt noch gar nicht völlig auszuwägendes Glück, jedenfalls die Garantie der echten Überlieferung und anschaulichen Bewahrung eines Kulturbesitzes, wenn dieser selbst schon in seiner materiellen Existenz durch plötzliche Vernichtung (Feuer usw.) oder langsamen Zerfall, bedauerlicherweise zwar, nicht mehr besteht. Aber auch für den heutigen Gebrauch dieser reichhaltigen Sammelbände für den Kulturforscher, den Kunsthistoriker und Kunstfreund offenkundig.

Universitätsprofessor Dr. Dr. Hölker (Münster) hat mit großer Liebe, Sachkenntnis und Sorgfalt den vorliegenden Band über die Kunstdenkmäler des Kreises Warendorf bearbeitet. Seine Darstellung hält sich im Rahmen streng objektiver Beschreibung unter Verzicht jeglicher (subjektiver) Deutung des künstlerischen Ausdrucks bei den einzelnen Werken. Für die erstrebte Vollständigkeit der Literaturnachweise darf man besonders dankbar sein. Mit äußerster Vorsicht ist der Bearbeiter bei den Zuschreibungen der Bau- und Bildwerke ihren künstlerischen Schöpfern auf Grund faktischer oder stilistischer Ermittlungen vorgegangen; vielleicht hätte er aber dort, wo sie nicht zweifelsfrei sind, doch auf naheliegende Möglichkeiten hinweisen können. Der Forscherdrang wäre dadurch eher angeregt als gehemmt worden. Die stoffliche Gliederung ist nach der alphabetischen Ordnung der kunstdenkmalbesitzenden Orte des Kreises Warendorf vor-

genommen. Das ausgezeichnet eingerichtete Sachverzeichnis dient zum Gebrauch des inhaltschweren Bandes hilfreich mit. Gute Dienste tun auch die vorzüglichen geschichtlichen Einleitungen von Dr. Rudolf Schulze (Münster), was anerkennend hervorgehoben werden muß.

Der Kreis Warendorf, der nordöstliche Teil der münsterischen Tieflandsbucht, weist einen überaus reichen Bestand an alten Kunstdenkmälern auf. Es ist bemerkenswert, daß in diesem Gebiet von ganz und gar bäuerlichem Charakter durch die Jahrhunderte hin die kirchlich-christliche Kunst sowohl bei den Bauten wie bei den darstellenden Bildwerken alles andere weit in den Schatten stellte. Sie verströmte geradezu eine Fülle kostbarer Gaben. Im Schatten der Kirche, aus ihrem Geiste und ihren Glaubenskräften, erwuchs eine Kultur von überwältigender Größe und Inhaltstiefe. An den Kunstschätzen dieses begrenzten münsterländischen Bezirks kann man genugsam ermessen, wie die Majestät der christlichen Kirche eine Kunstfreudigkeit erweckte, die von keiner andern Seite jemals erreicht wurde. Gerade im hohen Mittelalter strahlte die Bau- und darstellende Kunst im reinsten Lichte, zeigte sie auch in Deutschland ihre höchste Blüte. Gegen Ende des 12. Jahrhunderts haben wohl die meisten Dörfer und Gemeinden des Münsterlandes, auch im Kreise Warendorf, die monumentalen Steinbauten ihrer Gotteshäuser erhalten. Da die menschliche Gemeinschaft in der Glanzzeit und der Hut der einen Kirche noch nicht aufgespalten war in ungezählte bewußte Individuen, trägt auch die Kunst dieser Zeit im Münsterland wie anderswo aus dem universalen Geist der Epoche den großen universalen Stil des Mittelalters. Und wie doch die bodenständige des Westfalen, des Münsterländers, die Formen eigen durchprägte und durchsetzte, sie herber, schwerer machte, ohne sie in der Grundhaltung zu verändern, das können wir auch an den bedeutenden Beispielen der Kunstdenkmäler des Kreises Warendorf erleben. Hervorragende Bauten sind besonders hier die ernstgewaltige Stiftskirche (frühromanisch, um 1100) in Freckenhorst und die älteste der in Norddeutschland erhaltenen Zisterzienserkirchen, die Abteikirche (Ende des 12. Jahrhunderts) in Marienfeld, beides Bauwerke, die zu den herrlichsten Deutschlands zählen. Als alleinstehende Seltenheit im Münsterland erwähnen wir die in der Stilform des Klassizismus gehaltene würdig einfache Kirche in Milte. Von der hochentwickelten darstellenden Kirchenkunst zeugen die zahlreichen kunstvollen Muttergottesbilder, Christusbilder und Kruzifixe aus den verschiedenen Epochen. In der Zeit der letzten Gotik, Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts, stand die westfälische Bildhauerkunst auf sehr beachtlicher Höhe. Wir sehen es an vielen noch erhaltenen Sakramentshäuschen, vor allem an den herrlichen Lettnern und Chorschranken in der Zisterzienserkirche in Marienfeld, einem Ort, der überhaupt unvergleichliche Kunstwerke in großer Zahl aufweist und aufwies, so u. a. den einzigartigen Marienfelder Altar von 1457, dessen kostbare Tafelgemälde in alle Welt zerstreut sind, ferner die großartige Kreuzigungsgruppe vom Friedhof (westfälisch-niederrheinischer Meister um 1525) und die meisterhafte, ausdrucksvolle Holzarbeit der Beweinung Christi (Osnabrücker Meister um 1520). Besondere Beachtung verdient auch die Kreuzigungsgruppe in Warendorf (Sassenberger Kreuz). Im übrigen ist die Kirchenkunst vielfältig noch vertreten in bewundernswerten Arbeiten von Altargeräten, Paramenten, alten Meßbüchern und Evangeliaren, bei denen eine bedeutende Zierkunst hervortritt. Als besonderes Beispiel schmuckreicher Buchkunst sei das Goldene Buch von Freckenhorst namentlich erwähnt.

Kann die Stadt Warendorf schon mit ihren Kirchen sich starke Kunstgeltung verschaffen, so auch mit ihren bedeutenden Bürgerhäusern und ihrem ehemals blühenden Kunsthandwerk. Die hervorragenden Kunstdenkmäler der kleinen Orte sind ebenfalls in diesem Bande gebührend herausgestellt. Von baugeschichtlichem Wert sind auch die behandelten Wasserburgen und Schlösser in Beelen, Ewerswinkel, Freckenhorst, Füchtorf, Hoetmar, Ostbevern, Ostenfelde und Westkirchen. In erheblichem Maße wurde auch der Volkskunst des Kreises Warendorf Platz eingeräumt.

Es ist unmöglich, den Inhalt des Werkes hier erschöpfend zu umreißen. In seiner umfassenden Art und gründlichen Darstellung ist es schlechthin ein zuverlässiger Ratgeber. Es erfüllt die höchsten Ansprüche und wird bei Arbeiten über Fragen der westfälischen Bau- und Kunstgeschichte fürderhin nicht mehr zu entbehren sein.

Alfons Hoffmann

## BEDEUTSAME NEUERSCHEINUNG ÜBER MODERNE RELIGIÖSE KUNST

Als neunter Band der Sammlung „Art et Paysages" erscheint in einem der hervorragendsten französischen Provinzverlage ein zweibändiges Werk über die moderne religiöse Kunst[1]). Die umfassende Behandlung nicht nur der modernen französischen, sondern auch der deutschen, holländischen, schweizerischen und skandinavischen religiösen Kunst, vor allem aber die lichtvolle grundsätzliche Durcharbeitung des Gesamtproblems der religiösen Zeitkunst wird diesem Werk Beachtung erringen weit über die Grenzen Frankreichs hinaus.

Der erste Band gibt auf achtzehn Seiten eine umfassende, obwohl nicht lückenlose Bibliographie der modernen religiösen Kunst, Bücher und Zeitschriftaufsätze begreifend. Von deutschen und schweizerischen Publikationen sind vor allem die Veröffentlichungen der „Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst" erwähnt, ferner „Die Christliche Kunst", deren Sonderhefte über neuzeitliche Kirchenkunst eigens verzeichnet werden. Ferner Aufsätze von Hammenstede, Bogler, Hölker, die in Übersetzung im „Artisan liturgique" erschienen sind, sowie zahlreiche Beiträge aus den schweizerischen „Ars-Sacra"-Jahrbüchern.

Überraschende Einblicke in die Vorbereitung der modernen Kunst seit dem Empire bietet das erste Kapitel über die Vorläufer der modernen Kunst. Überraschend ist die Tatsache, daß in Frankreich bereits ein Jahrhundert vor ihrem Erscheinen die Grundsätze der modernen Kunst formuliert worden sind, verblüffend auf den ersten Blick auch die andere Feststellung des Autors, daß der hauptsächliche Vorläufer der modernen Kunst Viollet le Duc ist, in dem wir doch bisher vor allem den Neugotiker sahen.

Ein kurzes Kapitel umschreibt die Eigenart der

[1]) G. Arnauld d'Agnel. L'Art religieux moderne. Zwei Bände in 8° 101 und 243 Seiten mit 320 Abbildungen. Preis 50 franz. Fr. B. Arthaud, Grenoble 1936.

modernen Kunst. Sie ist rationell, allgemeinmenschlich oder doch europäisch, notwendig. Eigen ist ihr ferner eine neue Auffassung von der Schönheit, Streben nach Wahrheit und Zweckmäßigkeit. Das Kapitel schließt mit der Feststellung, daß die richtig aufgefaßte moderne Kunst zum Geist des katholischen Glaubens nicht in Gegensatz steht. Im Gegenteil, sie stimmt auffallend überein mit den Grundsätzen der Scholastik, wie der bekannte französische Neuscholastiker Jacques Maritain in seinem Werk Art et Scolastique nachgewiesen hat.

In einem eigenen Kapitel setzt sich der Autor auseinander mit den Einwürfen, die vom religiösen Standpunkt aus gegen die moderne Kunst erhoben werden. Interessant ist seine auf breiter Informationsbasis gewonnene Feststellung, daß die sogenannte Elite der neuen Kunst weniger Verständnis entgegenbringt als die mittleren und unteren Schichten der Bevölkerung. Der Hauptfeind der modernen religiösen Kunst ist nach ihm die Trägheit, die allem Neuen abhold, dessen Verständnis Anstrengung erfordert. Positiv weist er dann nach, wie es geradezu Treue gegen die kirchliche Tradition bedeutet, die Zeitkunst zu fördern. Als Beispiel führt er die Benediktiner in Frankreich, Deutschland, Belgien, Holland und der Schweiz an, die für die Verteidiger und Vorkämpfer der modernen Ästhetik dasselbe nachsichtige Lächeln hätten wie die alten Benediktiner für die künstlerischen Neuerer ihrer Zeit.

Drei weitere Kapitel skizzieren die Beziehungen der modernen religiösen Kunst zur Theologie, zum Kirchenrecht und zur Liturgie. Nach dem Verfasser müssen heute wie früher die Erbauer von Kirchen und die sie ausschmückenden Künstler mit den Theologen zusammenarbeiten. Er betont die Notwendigkeit für die christlichen Künstler, die katholische Doktrin gründlich zu kennen, um ihren Sinn und ihre Tragweite zu erfassen. Er weist nach, daß die kirchliche Regelung der Arbeit im Dienste des Heiligtums berechtigt, ja notwendig ist; daß sie dem Künstler keine beengenden Fesseln anlegt. Freimütig betont er aber auch die Pflichten des Klerus und der Gläubigen der modernen religiösen Kunst gegenüber. Besonders gehaltvoll ist das Kapitel über moderne Kunst und Liturgie, in dem wieder mit warmen Worten des Einflusses der Benediktinerabteien gedacht wird.

Einen Ausblick in die Zukunft der modernen religiösen Kunst bietet das Schlußkapitel. Der Autor ist Optimist; sein Optimismus ist gut begründet in einer Reihe von Tatsachen: lebhafter Kampf, der für und wider diese Kunst geführt wird; katholische Renaissance der letzten Jahrzehnte; das Zusammenfinden von Priestern und Laien; lebendiges Interesse der intellektuellen katholischen Kreise, der Kunstzeitschriften; das Entstehen zahlreicher katholischer Künstlergruppen; Ausstellungen und Museen moderner religiöser Kunst; Wiederaufleben des christlichen Theaters.

Ein zweiter Band mit 320 feinen Tiefdruckbildern bietet eine fortlaufend kommentierte Übersicht über die moderne religiöse Kunst, wie sie in dieser Fülle bisher kaum geboten wurde. Der zeitgenössischen religiösen Kunst in Deutschland und der Schweiz sind etwa siebzig Bilder gewidmet.

Alles in allem ist das Werk des geistvollen französischen Domherrn eine der erfreulichsten Erscheinungen und bisher wohl auch die umfassendste auf dem Gebiet der modernen religiösen Kunst.

Rich. M. Staud

## LITERATUR ÜBER FRIEDHÖFE

Das künstlerische, geistige und religiöse Interesse für Friedhöfe geht im allgemeinen über lokale und persönliche Kreise, die für „ihren" Friedhof sich interessieren, nicht hinaus. Das beste Zeichen dafür: Nur ganz wenige Menschen besuchen in einer fremden Stadt auch die Friedhöfe, selbst wenn sie wertvolle Grabdenkmäler und Anlagen haben!

Lic. Dr. Curt Horn weist in seinem Büchlein: „Die vor uns gewesen sind" als Pfarrherr der Gemeinde auf die Friedhöfe am Hallischen Tore als ein wichtiges Stück Alt-Berliner Kulturgeschichte hin. (Verlag Georg Siemens, Berlin. 1936. 140 S. Mit vielen Abb. Din A 5, geb. RM. 3.50.) In einer klugen kritischen Einleitung spricht er zuerst allgemein über Friedhofsgestaltung, hält den Rückgang kirchlichen und religiösen Einflusses auf die Anlagen mit für einen Grund ihres kulturellen Verfalles und warnt vor einer Überspitzung des landschaftsgärtnerischen und Gemeinschaftsgedankens. Wie er dann die Geschichte der drei Friedhofsanlagen schildert: die Entstehung bei einer mittelalterlichen hl. Grabkapelle des 15. Jahrhunderts, die geradezu schauderhafte Überfüllung des Friedhofes Anfang des 18. Jahrhunderts, die Entstehung der neuen geregelten Anlagen seit 1735, das ist nicht nur eine lokale Angelegenheit, sondern ein wichtiger Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte. In weiteren Kapiteln bespricht er dann die Begräbnisarten; in Kirchen, in Gruftgewölben, Familienkapellen, Grabstätten und schließlich Einzelgräbern. Besonders aus der Zeit um 1760 bis 1850 sind hervorragende plastische und architektonische Schöpfungen vorhanden, die aus der Hand oder doch im Geiste der berühmten Berliner Architekten und Bildhauer Friedrich Gilly, Karl Friedrich Schinkel, Johann Gottfried Schadow stammen. Mit Recht sieht Horn den Beginn des Niederganges in der Industrialisierung durch die Berliner Eisengießerei, auch wenn diese in den ersten Jahrzehnten noch wertvolle Denkmäler lieferte. Auch der Niedergang wird an bezeichnenden Beispielen bis ins 20. Jahrhundert gezeigt. Gut gewählte Proben von Schrifttexten und Schriftduktus ergänzen die Ausführungen, ebenso finden sich treffliche Bemerkungen über den religiösen und profanen Geist, der hinter den Werken steht. Auf bedeutende, manchmal schon vergessene Tote wird näher eingegangen.

Gegenüber diesem Friedhof einer führenden Großstadt steht der einer alten kleinen schwäbischen Reichsstadt: Der Gottesacker der ehemaligen Reichsstadt Wangen im Allgäu von Walter Nestle. (Verlag Argen-Bote, Wangen im Allgäu. 1933, 32 S., 32 Abb. Geh.) Auch hier kommt neben dem Lokalen das Typische vorteilhaft zur Geltung. Im Jahre 1576 wurde der Friedhof vor der Stadt angelegt. Nach damaliger Sitte legte man einen inneren Holzumgang mit Nischen an die Friedhofmauer, in denen die besseren Bürger ihre Begräbnisstätten erhielten. Bald bauten sie sich aber eigene Grabkapellen vor diesen Umgang, die heute einen unregelmäßigen malerischen Gesamteindruck bilden. Gut beobachtet ist die Entwicklung der Epitaphe und Grabplatten: um 1500 die figürlichen ritterlichen Grabsteine, dann nach der Reformation das Neuaufkommen des religiösen

Elementes, auch in den katholischen Landen (Wangen ist katholisch geblieben), das Ablösen der Relieftafeln von gemalten Epitaphen, schließlich im 18. Jahrhundert wieder die architektonisch gestalteten Inschrifttafeln. Die einfachen Grabmäler in der Mitte des Friedhofes zeigten unter einem gemeinschaftlichen Kreuze in der gotischen und nachgotischen Zeit einfache hölzerne Totenbretter, die erst im 17. und mehr noch im 18. Jahrhundert durch schmiedeeiserne Grabkreuze abgelöst wurden, die im 19. Jahrhundert allmählich in Größe wie Qualität verkümmerten. Gerade dieses wie das vorige Büchlein zeigen, wieviel deutsches Kulturgut noch unbeachtet auf den Friedhöfen schlummert.

Den Höhepunkt des bäuerlichen wie kleinbürgerlichen Grabschmuckes bilden die „Schmiedeeisernen Grabkreuze", über die der bekannte Innsbrucker Forscher Josef Ringler ein entzückendes Abbildungsheft zusammengestellt hat. (Verlagsanstalt Tyrolia, Innsbruck 1931. 120 S. 102 Tafelbilder, kart. RM. 5.50.) In einer kurzen, aber sehr gut fundierten Einleitung spricht er über Schmiedekunst und stilistische Entwicklung, wie der Rundstab mit Durchsteckarbeit von dem Vierkantstab mit Bünden gegen 1700 abgelöst wird. Die Dekoration zeigt im 16. und 17. Jahrhundert Grotesken, Spiralen, spitzenartige Ranken und kalligraphische Schnörkel, bis dann Akanthus, Schnörkel- und Rankenwerk in üppigster Weise im 18. Jahrhundert auftauchen, um sich dann Anfang des 19. Jahrhunderts wieder zu ruhigeren tektonischen Linienformen zu beruhigen. Fast all diese Motive sind aus dem Auslande eingewandert, und doch ist es für die bodenständige Kraft deutscher Handwerker bezeichnend, wie sie all diese Motive eigenster deutscher Phantasie einzuordnen wußten. Die ausgezeichnete Auslese aus den meist österreichischen, bayerischen, schwäbischen und fränkischen Beständen führt ein geradezu bezauberndes Bild dieser echten deutschen Volkskunst vor Augen, vom Anfang des 17. Jahrhunderts bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Auch hier kann man nur sagen, wie schön müssen einmal deutsche Lande, etwa vor der Säkularisation, in ihrer Eigenart und Kulturfülle gewesen sein und wie schwer wird es halten, in der heutigen Zeit dafür auch nur annähernd Ersatz zu schaffen, nachdem das 19. Jahrhundert so unendlich viel verwüstet!

Eine neuzeitliche Wiederbelebung von „Grabkreuzen aus Metall" wollen die Württembergische Metallwarenfabrik Geislingen und die Firma J. Riedlinger, Auerbach an der Bergstraße, mit ihren Kreuzen, die nach Entwürfen von Dipl.-Ing. L. Jakob-Offenbach a. M. geschaffen sind, erstreben. In einem Katalog werden 16 Entwürfe vorgelegt, die in schlichten, modernen Formen das Kreuz mit und ohne Korpus variieren. Die Entwürfe sind charaktervoll. Auch wenn man gegen Industrialisierung und Typisierung Bedenken haben mag, so wird man doch in der heutigen Zeit, wo wenige Handwerker ein gutes Eisenkreuz aus eigenem Können machen können, auch diesen Weg für eine Besserung des bestehenden Zustandes halten.

Dem „ländlichen Friedhof" in seiner heutigen Neugestaltung widmet H. Schmidt-Dessau eine kleine Abhandlung. (Verlag J. Neumann-Neudam 1929, 67 S., 24 Abb.) Er betont das gärtnerische Element in der Anlage. Das positiv Wertvolle scheinen mir die Ausführungen über die richtig zu wählenden Bäume, Pflanzen und Blumen zu sein. Alle Stämme mit zu hohen Kronen unterdrücken ja einen guten Pflanzen- und Blumenwuchs. Hier muß also vorsichtig bei der Anpflanzung vorgegangen werden. Kritisch wäre zu bemerken, daß ausländische Bäume und Pflanzen möglichst wegbleiben müßten. Unsere Dorffriedhöfe müssen bodenständige Vegetation, wenn auch in entsprechender Variation, zeigen. Georg Lill

Lobt den Herrn! Gebet- und Gesangbuch für das Erzbistum Bamberg. Buchschmuck von Otto Graßl. Verlag des Ordinariates der Erzdiözese Bamberg. Druck St. Ottoverlag, Bamberg 1936. 8°. 783 S. Mit drei Farbdrucken und Buchschmuck.

Nach meiner Meinung wird der künstlerischen Ausstattung der Gebetbücher noch viel zu wenig Bedeutung beigelegt. Gewiß ist der Tiefstand der Zeit vor 1900 überwunden. Man glaubt jetzt im allgemeinen, schon genug der Kunst getan zu haben, wenn man verkleinerte Abbildungen älterer Kunstwerke beigibt. Daß verkleinerte Altargemälde — im Inhaltlichen häufig wertvoll — kein geeigneter Buchschmuck sein können, wollen aber viele noch nicht begreifen. Man müßte auch hier zu den wirklich bewährten inneren Gesetzen alter Kunst zurückkehren und eigenen Buchschmuck für Gebetbücher, die durch Jahrzehnte hindurch einen Menschen begleiten, anfertigen lassen. In diesem Sinne ist das Vorgehen des erzbischöflichen Ordinariates Bamberg zu begrüßen, das für sein neues Diözesan-Gebet- und Gesangbuch Otto Graßl, den Münchner Maler, gewonnen hat. Graßl schlägt in seinen drei farbigen Bildern: Maria mit den Diözesanheiligen, Kreuzigung und Maria Verkündigung eine bewegte Note an, die vom süddeutschen Barock ausgeht. Offenbar wollte man damit einem gewissen volkstümlichen Verlangen entgegenkommen. Den ganzen farbigen Reiz dieser Bilder, die ja im Entwurf größer sind, kann selbstverständlich der Farbendruck nicht völlig wiedergeben. Deshalb stelle ich künstlerisch auch die sechs Randleisten: Christus mit den Aposteln, Weihnachten, Ölberg. Christi Himmelfahrt, Pfingsten, Anbetung der Eucharistie höher. Das musikalisch Beschwingte, die besondere Note Graßlscher Zeichnungskunst, kommt hier viel ungezwungener zum Ausdruck; damit aber wird auch die religiöse Ausdruckskraft dichter. Ich glaube, der Weg der persönlichen religiösen Eigenart mit letzter Berücksichtigung typographischer Eigenart müßte für weitere Versuche künstlerischer Gebetbuchausstattung richtunggebend sein, wenn wir auch in diesem Teilgebiet christlicher Kunst von dünnen Banalitäten zu charakterbildender Kraft kommen wollen. Georg Lill

## Berichtigung

Zu der Buchbesprechung über das Werk von Maria Pürner: Lobet den Herrn im heiligen Opfer, im Aprilheft des XXXII. Jahrgangs, ist insofern ein Irrtum entstanden, als die Zeichnungen selbständige Arbeiten des Malers Georg Poppe in Frankfurt a. M. sind.

Für die Schriftwaltung verantwortlich: Dr. Georg Lill, München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2; Dr. Michael Hartig, München; Dr. Richard Hoffmann, München. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: Karl Rexhausen, München. — D. A. III. Vj. 1936 3800 (zur Zeit ist Anzeigen-Preisliste Nr. 2 gültig). Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag, GmbH., München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2. — Druck: F. Bruckmann AG., München.

Bezugspreis halbjährlich RM. 8.— franko; Einzelhefte RM. 1.75; Postscheckkonto München 1440.

FRANZ XAVER SCHMÄDL: ANBETUNG DER HIRTEN

KRIPPENFIGUREN IN DIESSEN AM AMMERSEE. UM MITTE DES 18. JAHRHUNDERTS

Phot. Bayer. Landesamt f. Denkmalpflege, München

MÜNCHNER MEISTER: MARIA MIT KIND. AUS DER KRIPPE VON DIESSEN

# DIE KRIPPE VON DIESSEN

Von GEORG LILL

In der ehemaligen Augustinerchorherrn-Stiftskirche zu Dießen am Ammersee, einer der künstlerisch wertvollsten Rokokokirchen von Altbayern, die von 1720—1739, im wesentlichen von Johann Michael Fischer erbaut wurde, befinden sich die Überreste einer ehemals viel umfassenderen Kirchenkrippe. Der Chronist von Dießen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts berichtet vielsagend: „Das Krippelein ist beinahe ganz zergangen." Die noch vorhandenen Figuren standen wenig beachtet in einem Nebenraum der Sakristei. Erst als bei der Münchner Gewerbeschau 1927 die Krippe einem größeren Kreise bekannt geworden war, erwachte auch in der Heimat selbst wieder die kirchlich-religiöse Freude an dem Wunderwerk alter deutscher Kunstfertigkeit; seit Weihnachten 1927 wird sie wieder Jahr für Jahr in der Stiftskirche, in der dafür eingerichteten Taufkapelle, links vom Eingang aufgebaut[1]).

Diese Krippe verdient wirklich aus dem Dunkel der Schränke hervorgeholt zu werden, gehört sie doch zu den bedeutendsten deutschen Krippen, die aus alter Zeit uns überkommen sind. Der Zahl nach sind ja in Kirchen, Klöstern und Privatbesitz verhältnismäßig viele alte Krippen noch vorhanden. Aber die meisten davon sind doch künstlerisch von keiner hohen Qualität.

[1]) Vgl. darüber den Aufsatz des verdienstvollen Heimatforschers Joseph Stenger in „Lech-Isar-Land", Monatsschrift des Heimatverbandes Huosigau, Dießen. VII. Jahrg. 1931, S. 33—36. Für seine wie des H. Pfarrers Gebhart freundliche Unterstützung möchte ich hier ergebenst danken.

Phot. Bayer. Landesamt f. Denkmalpflege, München

MÜNCHNER MEISTER: HIRTENFIGUREN. AUS DER KRIPPE VON DIESSEN

Vieles bewegt sich nur auf dem Niveau eines bastlerischen, dilettantischen oder klösterlichen Könnens, mag volkskundlich und religiös wertvolles Gut sein, aber auf höhere Gestaltungskraft hat es keinen Anspruch. Es ist bezeichnend, daß in dem großen Krippenwerk von Rudolf Berliner als Auslese nur acht deutsche Meister der Krippenkunst mit Namen aufgeführt werden. Unter der auch nicht großen Anzahl der anonymen Krippen ist bei Berliner auch die Dießener Krippe aufgeführt, womit sie in die kleine Gruppe der auserlesenen deutschen Krippen aufgenommen ist[1]).

Was heute bei der Dießener Krippe noch an Kulisse und Figuren vorhanden sind, ist im wesentlichen auf der Abb. S. 67 zusammengestellt. Es handelt sich einmal um einen riesigen Krippenberg, der aus einem höhlen- und grottenartigen Felsgestein besteht, das wieder mit ruinenhafter antiker Säulenarchitektur durchsetzt ist. Bekrönt wird das Ganze von einer Stadtarchitektur mit Mauern, Zinnen, Rundtempel und einem Palast, der sich aus großen Portalen, Loggien, vielen Türmchen und Giebeln zusammensetzt. Diese phantastische Verschmelzung von Naturromantik, antikischen Ruinen-Reminiszenzen, barocker Palastarchitektur und einem Schuß ländlich bodenständiger Bauweise ist typisch für den Krippenberg in den deutschen Kirchen des 18. Jahrhunderts. Wir finden ihn z. B. ebenso bei Joh. Theodor Stammel[2]) in Admont und bei einer böhmischen Krippe[3]). Aber seine Ahnenreihe führt doch auf die italienische Krippe zurück und seine Vettern sind in Portugal[4]) und in der Provence[5]) mit wenigen landschaftlichen Variationen anzutreffen. In diese panorama-artige Anlage werden nun die Figuren in lockerer Gruppierung hineingestellt, scheinbar klein im Verhältnis zum Ganzen, aber doch im einzelnen von der stattlichen Höhe von ungefähr 30 cm die stehende Figur. Es handelt sich also um vollgültige Kleinplastik, nicht um puppenartige Figuren. Dies geht auch aus dem Material hervor. Sie sind vollrund in Lindenholz geschnitzt, mit aller Sorgfalt des vielfältigen Details und regelrecht auf Kreidegrund farbig gefaßt.

Aus den jetzt noch vorhandenen Beständen können nach meiner Meinung drei Darstellungen zusammengestellt werden[6]), nämlich Anbetung der Hirten, Anbetung der Könige und

[1]) Rudolf Berliner, Denkmäler der Krippenkunst. Augsburg, Benno Filser, 1926 ff. XXI Lieferungen. Abbildung Lieferung X, Tafel 56. Leider konnte von diesem grundlegenden Werk der Krippenforschung der Textband bisher nicht erscheinen, wodurch die wissenschaftliche Auswertung des Materials ungemein erschwert ist.

[2]) Berliner III, 4, 5; V, 6. [3]) Ebenda XII, 7. [4]) Ebenda XV, 4. [5]) Ebenda, XIX, 3.

[6]) Stenger nimmt vier Darstellungen an, indem er auch eine Flucht nach Ägypten zusammenstellt, wie dies in der Kirche in den Weihnachtswochen auch gezeigt wird. Doch ist die eine Frau mit Kind nicht die fliehende Mutter Maria, sondern eine Hirtenfrau und der angebliche Joseph ein anbetender Hirte, wie man an der halbnackten Bekleidung sieht.

Phot. Bayer. Nationalmuseum. München

FRANZ XAVER SCHMÄDL UND MÜNCHNER MEISTER: DIE KRIPPE VON DIESSEN
GESAMTANSICHT MIT DEN HIRTEN UND KÖNIGEN. Um 1738/39

Phot. Bayer. Landesamt f. Denkmalpflege, München

FRANZ XAVER SCHMÄDL: GRUPPE DES ALTEN KÖNIGS. AUS DER KRIPPE VON DIESSEN

Christus als zwölfjähriger Knabe im Tempel. Von der Hirtenszene sind noch vorhanden Maria mit Kind (Abb. S. 65 u. Kunstdrucktafel), 4 stehende (Abb. S. 66), zwei kniende und zwei hokkende Hirten nebst zwei Frauen (Abb. S. 66), von denen eine ein Kind trägt, im ganzen 11 Figuren. Die Darstellung der Hl. Drei Könige besteht aus zwei Königen mit je einem Pagen zu einer Gruppe verbunden (Abb. S. 68), dem Mohrenkönig (Abb. S. 70), einem Mohrendiener, einem Mohrenknaben, einem weißen Diener (Pferdeknecht) (Abb. S. 69), drei Pferden und zwei schwebenden Engeln (Abb. S. 71), im ganzen 11 Figuren. Die Tempelszene zeigt den Hohenpriester, einen stehenden Schriftgelehrten, vier sitzende Schriftgelehrte (Abb. S. 71), einen stehenden und einen knienden Chorknaben, im ganzen 8 Figuren. Was sonst an Tieren (Schafe, Kamel) und Figuren vorhanden ist, ist zum Teil alt, aber neu dazugekauft oder neu geschnitzt (sitzender Jesusknabe), höchstens daß einige der Schafe ursprünglich sein könnten. Die einwandfreien 30 Originalfiguren sind offenbar, wie schon aus fehlenden Hauptpersonen hervorgeht, nur ein geringer Rest der ursprünglichen Anzahl.

Auf den ersten Blick kann man zwei künstlerisch verschiedene Gruppen unterscheiden, schon allein nach der farbigen Staffierung. Die Dreikönigsszene und die Tempelszene zeigen auf Silberfolie rote, blaue, grüne Lasuren und in anderen Teilen reiche Vergoldung. Aber auch die Schnitzerei weist auf einen einheitlichen Stilwillen hin. Tief aufgewühlte, flatternde Gewänder hüllen die Figuren von stark pathetischer Haltung ein. Etwas zu große Köpfe und ein wenig ungeschickt große weit vorgestreckte Hände zeigen eine nicht völlige Ausgeglichenheit. Charakteristisch werden die Gesichter gestaltet: spitze oder gekrümmte Nasen, stark geschwungene Augenbrauen, nach unten schmaler werdende Gesichter von muscheliger Oberfläche und geballtem, breitfließenden Haaransatz.

Anders die Hirtenszene. Der Schnitzer hat klarere Vorstellungen vom anatomischen Orga-

Phot. Bayer. Landesamt f. Denkmalpflege, München

FRANZ XAVER SCHMÄDL: PFERD MIT KNECHT. AUS DER KRIPPE VON DIESSEN

nismus. Sein antikisches Barock ist verhaltener und eleganter. Deutlich scheidet er Gewand vom Körper. Entsprechend ist auch seine Farbgebung. Er vermeidet völlig die lüstrierende Farbgebung. Etwas trocken, stumpfe Farbtöne, wie Dunkelgrün, Ziegelrot, Braungelb zeigen ebenso wie die Formengebung einen klassizistischen Zug.

Beide künstlerische Gruppen sind jedoch auch in sich nicht von gleicher Qualität. Ragen in der ersten einige der Könige heraus, so bei der andern die Maria und die Hirten, die besonders fein in der Liniengestaltung gehalten sind. Andere Figuren, besonders einige Hirten, zeugen von geringerem Können von Gehilfen oder sehr eilfertiger Arbeit.

Es erhebt sich die Frage nach dem Künstler. Schon früher hat man auf Franz Xaver Schmädl, dem Bildhauer von Weilheim, geraten, der bei der Einrichtung der Altäre in der Kirche um 1738/39 beteiligt war. Nunmehr ist der archivalische Nachweis den Forschungen Stengers geglückt[1]). In einem Faszikel im Pfarrarchiv Dießen, finden sich aus dem Jahre 1765 Zusammenstellungen eines Paters Kellertshofer unter dem Titel „Chronologia Quintuplex", die nicht die Originalrechnungen enthalten, sondern nur einen kurzen Vermerk über die einzelnen Einrichtungsgegenstände, ihre Künstler und ihre Kosten. Diese Notizen stellen offenbar einen Auszug aus ehemals noch vorhandenen Originalabrechnungen dar. Nach den nachprüfbaren Angaben über die Meister der Altäre, Gemälde usw. verdienen diese Nachrichten vollen Glauben. Die für uns einschlägige Notiz lautet ganz kurz: „Krippel 210 fl. Schmädel." In diesem Verzeichnis finden sich auch Angaben über die beiden Altäre, die Schmädl in den beiden Kapellen neben dem Eingang geschaffen hat, dem Kerkeraltar und dem Johann-Nepomuk-Altar; für den ersteren erhielt der Künstler 158 fl., für den anderen 188 fl. Schon daraus mag man die besondere Bedeutung und den stattlichen Umfang seiner Arbeit erkennen.

[1]) Stenger, S. 33.

Phot. Bayer. Landesamt f. Denkmalpflege, München

FRANZ XAVER SCHMÄDL: MOHRENKÖNIG
AUS DER KRIPPE VON DIESSEN

Diese Altäre und die Krippe müssen kurz vor 1739 gefertigt worden sein, denn bei der Einweihung war die ganze Innenausstattung vollendet[1]). Ein stilistischer Vergleich der Figuren der Altäre mit den Figuren der Krippe, und zwar der Dreikönigs- und Tempelszene ergibt schlagend den Beweis, daß beide von derselben Künstlerhand, resp. aus derselben Werkstatt stammen. Sie gehören somit zu den Früharbeiten des Künstlers, der 1705 zu Oberstdorf im Allgäu geboren ist, seit 1734 als Meister einer Bildhauerwerkstatt in Weilheim festgestellt werden kann und 1777 dort gestorben ist. Er hat den sogenannten „Pfaffenwinkel", die Gegend zwischen Starnberger See, Lech, Isar und dem Gebirge, besonders die großen Klöster der dortigen Gegend mit seinen zahlreichen Arbeiten beliefert. Künstlerisch steht er unter Einfluß der Münchner Schule, etwa der Art Straubs, erreicht aber niemals völlig die bewegliche Eleganz dieser vom Hof abhängigen Künstler.

Dagegen ist die Hirtengruppe nicht mit dem Stil Schmädls zu vereinbaren. Das andere Schönheitsideal, wie es vor allem in der Mariengruppe (Abb. S. 65) und den Hirten (Abb. S. 66) sich ausspricht, zeigt in der Leichtflüssigkeit und Schmiegsamkeit der Linienführung, dem sehr geformten Kontrapost gerade diese höfische Art der Münchner Künstlerschule. Auch hat diese Hirtenszene weniger von der prunkhaft-pathetischen Art des Frührokokos an sich, sondern wird mehr von der Auffassung eines empfindsameren und schon wieder mehr antikisch beeinflußten Spätrokokos im Übergang zum Klassizismus getragen. Ich möchte etwa an die Art von Roman Anton Boos denken, womit sie aber etwas später, etwa 1750—60 sein müßten. Stenger hat sie Straub zuschreiben wollen, was aber stilistisch, besonders nach Faltenbehandlung und Gesichtsausdruck nicht möglich ist[2]).

Die Dießener Krippe stellt innerhalb der in Deutschland im wesentlichen auf die breite Masse des Volkes eingestellten Krippenkunst — im Gegensatz etwa zu der Neapolitaner Krippe, die ein Prunkstück und ein Sammelgut der aristokratischen Kreise war —, den vollendeten Typ des Schaustückes dar, das mit theatralischen Mitteln aufgebaut ist und illusionistisch wirken soll. Es will die Freude des kleinen Mannes, der Kinderwelt sein, es soll gerade diesen Kreisen die Wirklichkeit der Kindheitsgeschichte Jesu, wenn auch in märchenhafter Übersteigerung, vor Augen führen. Diese Eigenart läßt auch heute noch die Wirkung der Dießener Krippe völlig lebendig erscheinen. Vielleicht liegt überhaupt in dieser Einstellung das eigentliche unverwischbare Wesen der Krippe. Ob die Versuche, die Krippe liturgisch zu steigern, wie es neuere Bestrebungen wollen, etwa in Verbindung mit dem Altar, zu einem neuen

[1]) Paul Grotemeyer, Franz Xaver Schmädl, ein bayerischer Bildhauer des 18. Jahrhunderts im „Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München", VII. Bd., München 1929. S. 1—80, hier S. 7 und S. 51 ff. Die sehr verdienstvolle Arbeit bringt eine ausgezeichnete Analyse des Künstlers. Allgem. Lexikon d. bild. Künstler XXX, S. 124 f. [2]) Stenger, S. 33.

Phot. Bayer. Landesamt f. Denkmalpflege, München

FRANZ XAVER SCHMÄDL: ENGEL UND SCHRIFTGELEHRTER. AUS DER KRIPPE VON DIESSEN

künstlerischen und religiösen Ziele führen werden, bleibt fraglich. Schließlich muß auch nicht jede religiöse Bestrebung ins Liturgische einbezogen werden. Es gibt religiös wertvolle Kräfte auch außerhalb dieser Sphäre. Und das innere Wesen der beweglichen, theatermäßig aufzustellenden Figurenkrippe scheint mir nie mit dem Sinne der Liturgie vereinbar. Für solche Ziele müßte man wieder zu andern künstlerischen Formen, etwa der des heute vergessenen Krippenaltares zurückgreifen.

## DER BILDINHALT AM PAPSTSARGE IM BAMBERGER DOM[1])

Von RICHARD WIEBEL

Im Westchor des Doms in Bamberg steht der marmorne Sarg des Papstes Clemens II. Das ist der einzige Fall eines Papstbegräbnisses auf deutschem Boden. Und es ist das Grab eines deutschen Papstes. Clemens II. war ein Sachse mit Namen Suidger. König Heinrich III. hatte ihn auf den Bischofsstuhl von Bamberg erhoben. Er begleitete Heinrich nach Rom und wurde dort auf Vorschlag des Königs zum Papst gewählt (1046), worauf er seinen Herrn zum Kaiser krönte. Als echter Deutscher bewahrte er seine Anhänglichkeit an seine Heimat und behielt das Bistum Bamberg bei, kehrte auch mit dem Kaiser nach Bamberg zurück. Als er aber, wohl mit schwerem Herzen, sein Bamberg verließ, um endgültig nach Rom zu übersiedeln, erkrankte er auf der Reise und starb am 9. Oktober 1047 im Thomaskloster am Flüßchen Aposella in der Grafschaft Pesaro. Sein zweiter Nachfolger Papst Leo IX., wieder ein Deutscher, Graf Bruno von Dagsburg, geboren zu Egisheim im Elsaß 1002, Papst seit 1049, erfüllte den letzten Wunsch Suidgers und ließ den Leichnam nach Bamberg zu ehrenvoller Bestattung überführen.

### Beschreibung des Steinsarges

Über die Herstellung und Errichtung des Grabes fehlen geschichtliche Nachrichten. Die kunstgeschichtliche Beurteilung obliegt der Kunstwissenschaft. Der Verfasser dieser ikono-

[1]) Vgl. neuerdings Alex. Dr. Freih. v. Reitzenstein, „Das Clemensgrab im Dom zu Bamberg“ im „Münchner Jahrbuch d. bild. Kunst“, N. F. VI (1929), S. 216—275.

graphischen Arbeit will nur berichten, nicht urteilen. Es gilt als gesichert, daß der Marmorsarg in all seinen Teilen echt und ursprünglich ist. Die ehemalige Ausstattung mit Baldachin und Engelfiguren kommt hier nicht in Betracht. Die Reliefbilder werden der Hand des Meisters des Bogenfeldes am Fürstenportal zugeschrieben, sind demnach im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts entstanden. Die Länge der Seitenplatten beträgt etwa 2 m, die Höhe etwa 45 cm, die Breite der Bildflächen an den Schmalseiten etwa 70 cm. Auf der südlichen Längsseite sind zwei weibliche Gestalten, daneben ein leerer Raum; es ist nicht anzunehmen, daß hier ein Bild entfernt worden sei. Die nördliche Seite zeigt ebenfalls zwei weibliche Figuren, daneben eine unbestritten männliche, zu der auf der südlichen Seite kein Gegenstück gefordert war. Die ungefähre Gleichsetzung der beiderseits zwei Frauen hebt deren Zusammengehörigkeit hervor.

### Die Bildausdeutung

Wir haben keinen Grund, vorauszusetzen, daß „das inhaltliche Programm kein geschlossenes" sei. Rätselhaft ist es um so mehr, je größere Schwierigkeit man sich selbst bereitet, je kompilierter und komplizierter die Gedanken sind, die man hineindeuten will. Die Bildsprache der Romanik sagt nichts anderes aus, als was sie andeutet; bleiben wir bei der Sache, beim Wortlaut.

Die Ankündigung des Todes, die Kardinaltugenden, der allgemein als solcher benannte Flußgott und zuletzt Johannes der Täufer, das sind die Bilder, die gegebenen Tatsachen, an die wir uns zu halten haben.

### Die Todesbotschaft

Der Papst liegt auf dem Krankenbett in ärmellosem Nachtgewand (Abb. S. 75). Ein Engel erscheint ihm, der Bote Gottes. Eine Rolle in seiner Linken deutet an, daß er eine Botschaft überbringt. Der ausgestreckte Zeigfinger der rechten Hand besagt in der romanischen Gebärdensprache, daß der Redner Aufmerksamkeit verlangt. Hier, im Rahmen des Gesamtbildes und angebracht am Monumentalsarge, kann der Inhalt der Botschaft kein anderer sein, als die Ankündigung des baldigen Todes. Der Papst hört die bittere Kunde mit sichtlicher Gemütsruhe an, denn in seinem Herzen ist schon das Paradies, seine Seele lebt schon im Himmelreich.

### Die Kardinaltugenden, das Charakterbild

Die weiblichen Gestalten auf den Längsseiten des Sarges sind durch die ungefähre Gleichsetzung der Paare als zusammengehörig erkennbar gemacht; so mußte an der Südwand gegen Westen hin ein Leerraum übrigbleiben. Die romanische Plastik war auf strenge Symmetrie nicht erpicht. Durch die Beigaben sind die Allegorien verständlich und können gar nicht anders verstanden werden, als wie sie unzähligmal in der christlichen Kunst auftreten. Es sind die vier Kardinaltugenden.

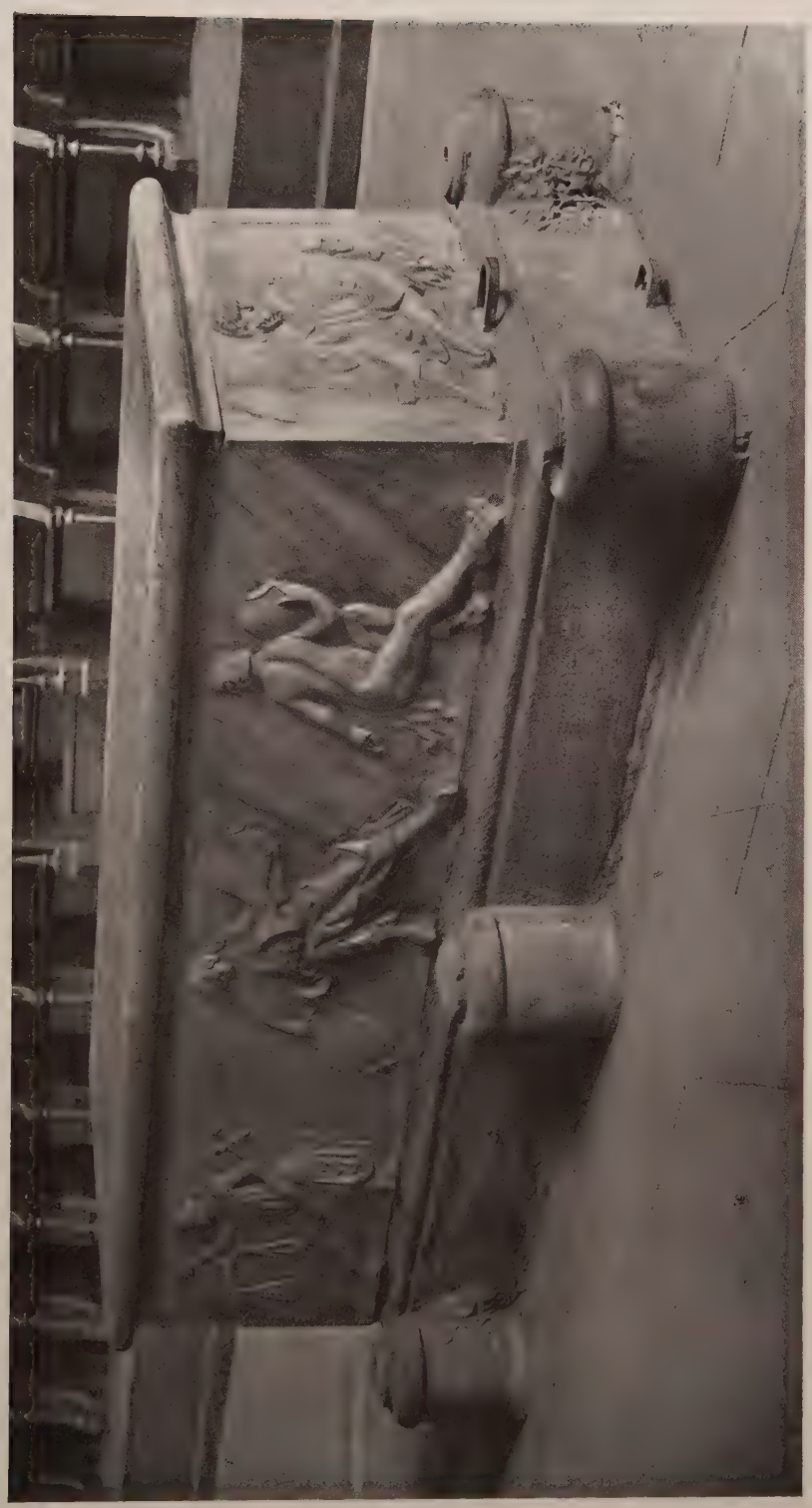
Fortitudo, Starkmut: ihr Attribut ist der Löwe, der hier gegeben ist im Samsonmotiv, da ihm die Starkmütigkeit den Rachen öffnet und zerreißt (Abb. S. 74 oben).

Prudentia, Klugheit, wird oft mit Schlangen dargestellt (Schlange = draco), oft ist ihr Antlitz mit einem Schleier verhüllt, hier trägt sie ein Kopftuch, sie gibt sich nicht preis, kennt keine Hoffart, hält den Versucher, den Satan, von sich ab, indem sie den Hals des Drachen ergreift und zurückdrängt (Abb. S. 74 oben).

Justitia, Gerechtigkeit, erscheint wie gewöhnlich mit Waage und Schwert, das hier in der Scheide steckt, wie die mittlere, starke Rippe auf dem Schwerte wohl andeutet; damit wäre die Besonnenheit angedeutet (Abb. S. 74 unten).

Temperantia, Mäßigung, ist ebenso dargestellt, wie auf dem romanischen Tragaltar des 13. Jahrhunderts im Diözesanmuseum Augsburg: sie gießt den Inhalt eines Gefäßes in ein anderes (Abb. S. 74), sie mißt, um Übermaß und Unzulänglichkeit in gleicher Gewissenhaftigkeit zu vermeiden. Die Erklärung, sie mische Wein und Wasser, ist durch die bildliche Darstellung in keiner Weise gerechtfertigt, auch bezieht sich diese Kardinaltugend nicht einseitig auf Temperänzlerei.

Diese vier Grundtugenden werden in der mittelalterlichen Symbolik mit den vier Paradiesströmen in Verbindung gebracht. Am Hildesheimer Taufbecken, wo die Personifikationen der vier Flüsse den Kessel tragen, sagt eine Inschrift zu den vier Tugenden, die in Rundbildern beigegeben sind: Wie die Paradiesflüsse die Welt durchströmen, so bewässern ebenso viele Tugenden das von Sünde reine Herz. Aus einer gemeinsamen Gnadenquelle im himmlischen Paradiese entspringend, weisen sie im diesseitigen Leben auf den Weg zum Paradies, machen



TUMBA DES PAPSTES CLEMENS IM DOM ZU BAMBERG

TUMBA DES PAPSTES CLEMENS IM DOM ZU BAMBERG. SÜDLICHE LÄNGSSEITE
FORTITUDO UND PRUDENTIA

TUMBA DES PAPSTES CLEMENS IM DOM ZU BAMBERG. NÖRDLICHE LÄNGSSEITE
JUSTITIA, TEMPERANTIA UND LETHEFLUSS

die Seele zu einem Gnadenparadies, geleiten den Menschen zum Himmelreich. An Grabdenkmälern sind sie sehr oft dargestellt worden (Sauer, Symbolik, S. 244/5, 2. Aufl.). Sie geben ein Charakterbild des Verstorbenen.

### Der Flußgott Lethe, der Tod

An der nördlichen Längsseite folgt auf die Kardinaltugenden eine fünfte allegorische Gestalt. Wie die übrigen sitzt sie, was nur auf die Notwendigkeit, die Figuren in den niederen Raum einzupassen, zurückzuführen ist. Sie ist männlicher Art. Da sie den Inhalt einer Urne ausgießt, gleicht sie der typischen Darstellung der Flußgötter. Wir müssen bei dieser Auffassung bleiben, es ist das Bild eines Flußgottes. Aber es kann doch nicht ein fünfter Paradiesstrom sein.

Sicherlich auch keine erklärende Nebenfigur, die ansagen sollte, daß die vier Kardinaltugenden zugleich die Paradiesflüsse bedeuten; das war dem 13. Jahrhundert zu bekannt. Und dieser Flußgott sieht wirklich nicht aus wie eine überflüssige Randbemerkung, sondern wie eine ebenbürtige Szenenfigur, die mitzureden hat. Sie ist abgekehrt, blickt aber zurück, und der

TUMBA DES PAPSTES CLEMENS IM DOM ZU BAMBERG. ÖSTLICHE SCHMALSEITE. DER PAPST AUF DEM STERBEBETTE MIT DEM BOTEN GOTTES

TUMBA DES PAPSTES CLEMENS IM DOM ZU BAMBERG. WESTLICHE SCHMALSEITE JOHANNES DER TÄUFER

straff gespannte Zeigfinger spricht ganz bestimmt: Bis hierher und nicht weiter. Du wirst das Reiseziel auf Erden nicht erreichen. Der Flußgott ist der Grenzfluß des Lebens, ist der Tod. Die lateinische Sprache hat die Worte aufgenommen: leto = ich töte; letum (lethum) = der Tod. Im Uta-Evangeliar (1. Viertel des 11. Jahrh.) sagt die das Bild des Gekreuzigten umgebende Inschrift: ... herebum (Hölle), cosmum (Welt), loetumque (Tod und) diablum (Teufel) vicit ... Christus (hat Christus besiegt). Dante hat kaum hundert Jahre später, als das Bamberger Papstgrab geschaffen wurde, die griechische Sage vom Lethefluß dichterisch umgeformt (Purgatorium, Fegfeuer, XXX. und XXXI. Gesang). Der Dichter muß zuerst der Reue Zoll entrichten, ehe er Lethe durchschreiten darf. Beim Durchschreiten taucht ihn Mathilde unter und läßt ihn trinken. Alles Böse wird vergessen, alles Gute wacht auf. Sie übergibt ihn dann den „holden Vieren", den Kardinaltugenden ... Da hätten wir sogar die Zusammenstellung dieser Tugenden mit Lethe. Aus dem Lethe trinken heißt soviel wie sterben. Die Gestalt stellt also den Tod dar, der Papst wird gemahnt, seine Fehler zu bereuen, ehe im Lethe ihm das Irdische erlischt, das Ewige erwacht. Seine guten Werke folgen ihm nach, die vier Kardinaltugenden begleiten ihn ins wahre Paradies.

Der Tod scheidet ihn aber von seinem Reiseziel: das erklärt uns das Bild auf der westlichen Schmalseite und dadurch wird auch erklärt, warum der Tod an dem westlichen Teile der nördlichen Längsseite angebracht worden ist; durch sein Dazwischenkommen hat Clemens sein Reiseziel nicht erreicht.

### Johannes der Täufer, das Reiseziel

Die Sitzfigur, in ihrer Haltung ähnlich der Prudentia auf der südlichen Längsseite, ohne Nimbus, hält mit der Linken, nicht mit bloßer Hand, sondern ehrfürchtig durch den Mantel anfassend, im Kreisnimbus das Lamm Gottes. So wird niemals Christus selbst dargestellt, sich selbst in der Scheibe tragend. Das ist Johannes der Täufer, das Lamm Gottes ist sein Attribut (nach Ev. Joh. 1, 29) (Abb. S. 75).

Aber er sitzt! Stehend konnte er wegen den Raumverhältnissen und der Übereinstimmung mit allen anderen Bildern am Sarge nicht dargestellt werden. Warum soll er nicht sitzen? Mit Maria in die Gerichtsbilder aufgenommen, so kniend im Bogenfeld des Fürstentors am Bamberger Dom (vom gleichen Meister), thront er als Beisitzer des Gerichts in der Trausnitzkapelle neben den sitzenden Aposteln (etwa 1230). Eine Holzfigur von etwa 1220, die aus meinem in den Besitz des Heimatmuseums Kaufbeuren übergegangen ist, zeigt den thronenden Johannes, der die Lamm-Gottes-Scheibe ebenfalls mit durch den Mantel verhüllter Hand berührt. (In der Gotik hört diese liturgische Rücksichtsnahme auf.) Sitzend werden meist die Kirchenpatrone dargestellt.

Doch dieser Johannes des Papstgrabes hält ein Schwert in seiner Rechten. Er hält es an der aufrechtstehenden Klinge, nicht am Griff, also gewiß nicht kampfbereit und bedrohend. Wir werden erinnert, daß er den Martertod durch das Schwert erlitten hat. Vielleicht zeigt er dem Papst das Schwert als Sinnbild des Gerichts und der Gerechtigkeit, als Mahnung zur Buße und Aufopferung in den Tod.

Was bedeutet das Bild des Täufers hier am Papstsarge? Warum dieser Heilige, der zum Bamberger Bischofsdom keine nähere Beziehung hat? Daran hätten die Erklärer denken können, daß Johannes der Täufer der Patronatsheilige der damaligen Kathedrale der Päpste in Rom ist, die noch nach dem Exil von Avignon im Lateran residierten, daß S. Giovanni im Lateran heute noch als „Mutter und Haupt aller Kirchen" gilt.

Papst Clemens war auf der Rückfahrt nach Rom. Er will pflichtgemäß im Lateran wohnen, er ist auf dem Wege zu seinem Kirchenpatron. Aber er wird ihn auf Erden nicht mehr erreichen; er muß auf der Reise sterben. Johannes scheint zu sagen: Auf irdischem Pfade gelangst du nicht mehr zu mir. Zwischen uns ist das Schwert des Todes und des Gerichts. Tue Buße, denn das Himmelreich ist nahe!

Somit ist das Rätsel der Bildwerke am Bamberger Papstsarge ohne bildwidrige Umdeutungen einfach und einleuchtend gelöst[1]).

---

[1]) Die Klischees sind dem Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 1929, Verlag: Georg D. W. Callwey, München, entnommen.

MITTELRHEINISCHE MADONNA AUS EBERBACH
Tonfigur. Um 1400. (Louvre, Paris)

Phot. Gg. Kopp, Oppeln
MADONNA MIT DER SCHERBE SOG. SCHRÖTERMADONNA VON HALLGARTEN. Tonfigur eines unbekannten Meisters. I. Viertel des 15. Jahrhunderts

# DAS LÄCHELN DES RHEINGAUES

Von LEO MARIA STERNBERG

Wenn man das Lächeln des Rheingaus kennenlernen will, so muß man nach — Frankreich gehen. Dort, im Louvre, steht sie, die Madonna aus dem Kloster Eberbach im Rheingau (Abb. S. 77). Es ist eine Tonfigur, diejenige Technik, deren sich die mittelrheinische Kunst immer bedient hat, wenn sie das Weichste, Innigste und Hingebungseligste ausdrücken wollte. Welch ein echtdeutsches Lächeln, verträumt, versunken, mit einem Anflug von Wehmut. Wie anders dagegen das Lächeln des berühmten Engels an der Westfassade der Kathedrale von Reims. Wie liebenswürdig, verbindlich, einschmeichelnd und so gar nicht verschleiert! „Sourire de Reims" heißt das schöne geflügelte Engelsbild mit dem französischen Lächeln im Volksmund (Abb. S. 78).

Genau aber wie der Schleier der Muttergottes von Eberbach hinter dem rechten Ohr herabfällt und sich in gotischer S-Linie über die Brust nach dem linken Arm hinüberschlingt, trägt die Französin unsrer Tage — den Witwenflor. Ist es nicht seltsam, daß sie das Zeichen tiefer Trauer von der Madonnentracht des fröhlichsten aller Gaue übernimmt?

Es ist nicht so seltsam, wie es scheint. Denn die Fröhlichkeit des Rheingaus hat auch eine sehr ernste Seite. Zwar könnte die Eberbacherin nicht die Muttergottes eines Klosters sein, dessen Mönche den Steinberg mit Reben bepflanzt, wenn sie nicht mit dem Weinbau in Beziehung gesetzt wäre, wie alles in diesem Stromtal. In welcher Art, erzählt die lächelnde Legende, die sich an die „Madonna mit der Scherbe" (Abb. S. 77), ihre liebliche Zwillingsschwester in der Kirche von Hallgarten knüpft, eine Stiftung der Weinschröter zum Dank für die wunderbare Hilfe, die ein armer Winzer von der heiligen Jungfrau erfahren, die dem Ver-

Phot. Les archives photographiques d'Art et d'Histoire, Paris
ENGELSKOPF IN DER KATHEDRALE VON REIMS
13. Jahrhundert. (Sourire de Reims)

zweifelten mit einer Scherbe den ausgelaufenen Wein wieder in das vom Wagen gerollte Faß füllte.

Ein hübsches Wandgemälde in der Kirche von Hallgarten hält diese Deutung der Scherbe in der Hand der Muttergottes fest. Von der wahren Absicht des alten Bildhauers hat es sich freilich weit entfernt. Denn die Weintraube, die das Christuskind pressend in der Hand hält, gibt der Darstellung des Terrakottameisters den tieferen Sinn, daß Maria in dem Gefäß das heilige Blut auffängt, um es als gütige Mittlerin ihres Sohnes an die Menschheit auszuspenden. Die Gleichsetzung des Traubenblutes und des sakramentalen Blutes Christi ist dem Rheinland eine geläufige Vorstellung. Sie hat in der bildenden Kunst das höchst eigentümliche, für das Weinland bezeichnende Motiv von „Christus in der Weinkelter" hervorgebracht (Abb. S. 79). Die Gestalt des Herrn steht, unter das als Kelterbalken auf ihm lastende Kreuz gebeugt, in der Kufe und tritt blutüberströmt die Trauben, denen der Wein entfließt, der Wein, der sein Blut ist. So finden wir das Geheimnis des Abendmahls in Miniaturen und Glasgemälden, Tafelbildern, Relief- und Rundplastik auf rheinische Weise versinnbildlicht. *

Die rheinische Fröhlichkeit ist nicht so geartet, wie die Winzerschänken sie dem Fremden vorführen. In dem süßen Wein verbergen sich viel bittre Tränen. Noch immer kommen im Rheingau auf 20 Jahre elf geringe Weinjahre, Not- und Hungerjahre für den kleinen Bauern. In demselben Grade aber, in dem dann der Großhandel zusammenschrumpft, schießen aus Winkeln, Höfen, Torfahrten und Hausgärten der alten Gassen die Hecken- und Straußwirtschaften hervor. Der Fremde sieht nicht, daß ihm nur der Geldmangel des Rebenlandes das Paradies dieser tausend Weinbrunnen öffnet. Nicht umsonst aber hat der fromme Glaube so viele Herrgottsbilder in die Weinberge gestellt. Nicht umsonst klettern Prozessionen den steilen Rücken des Johannisbergs und des Rüdesheimer Bergs hinauf, um den Weinbergen Segen zu erflehen, die Fahnen der Schutzheiligen in ihrer Mitte, unter denen St. Urban als der Patron der Winzer im Rheingau besondere Verehrung genießt. In den Kirchen von Bingen, Eibingen, Mittelheim findet man seine Statuen mit einer riesigen Kalebstraube in der Hand oder gar einer Traube auf dem heiligen Buch, wie er auf dem graziösen, echt mittelrheinischen Marienaltar von Rüdesheim dargestellt wird. Selbst Faßböden, die ebenso wie Faßprießen und Riegel vielfach kunstvoll ornamentiert sind, tragen das Schnitzbild des mächtigen Schirmherrn, auf dessen Gnade nicht nur der Keller, sondern auch der schwache Mensch angewiesen ist:

Behüt mich Gott vor St. Urbans Plag
und beschirm mich auch vor dem Strauchen,
wenn ich die Stiege hinab muß tauchen,
daß ich auf meinen Füßen bleib
und fröhlich heimgeh' zu meinem Weib
und alles das wisse, was sie mich frag' —
Nun behüt mich Gott vor Niederlag.

*

Wie der Weinstock mit seinen lachenden Traubenhängeln in tiefsten Erdenschichten wurzelt, kommt das rheinische Lächeln aus der mystischen Tiefe des Lebens. Diesseitigkeit und

Jenseitigkeit liegen hier dicht beieinander.

In dem sinnenfreudigsten Himmelsstrich begannen vor tausend Jahren die Elmsfeuer der deutschen Mystik aufzuleuchten, als Hildegard von Bingen auf dem Rupertsberg die Welt in die Zaubersphäre ihrer Visionen blicken ließ.

Auch die Rheinromantik fand in der phantastischen Wirklichkeit dieses Uferstrichs die ersehnte Verklärung des Daseins. Sie nahm von dem Brentanoschen Landhaus in Winkel ihren Ausgang und wies dem Zauber des Gaus, in dem die Landschaft als seelisches Erlebnis entdeckt ward, für immer seinen Platz in der deutschen Geistesgeschichte an. Niemals wieder wurden solche Naturevangelien geschrieben, wie Bettina sie aus dem Rheingau an Goethe richtete: „Glanzverhüllt liegen die Berge da mit ihren Rebstöcken und saugen schlaftrunken das nahrhafte Mondlicht ... Ich nahm das volle Laub des Weinstocks, das an meinem Fenster hinaufwächst, in den Arm ... Keinem Lebendigen hätte ich den Augenblick dieser Liebe gegönnt ...“

CHRISTUS IN DER KELTER. Holzplastik. Um 1480

Die Seele der geheimnisvollen Landschaft war ihre Seele. Man würde sich nicht wundern, in der gotischen Fensterrose einer Uferkirche ihr lächelndes Antlitz vom schaukelnden Nachen aus zu entdecken.

*

Wie in den Traubengängen ihres wellenumplätscherten Winkeler Gartens die Romantik geboren wurde, so liegt auch der Schauplatz des Elementarischen dort, wo der mächtige Strom mit der Nebelfeuchte und den Sonnenreflexen seines Wasserspiegels den feurigen Trank bereitet. Wer je die Ausbrüche wilder Daseinsfreude auf einem beflaggten Pfingstdampfer längs der Ufer widerhallen hörte oder die Wallfahrten der Lebenslust vorüberrasen sah, die in Wanderschwärmen, Wagen, Motorrädern, Autokolonnen allsonntäglich in Schlangenwindungen die Niederwaldhöhe hinaufbrausen, wird die dunkle Gewalt jenes Rheinzaubers ahnen. Der Boden donnert unter den Bacchantenzügen, weil das ganze Land von weingefüllten Gewölben unterkellert ist, die einen dröhnenden Resonanzboden abgeben für das entfesselte Leben über ihm. Ja, wie es einen Zug des Lebens nach jenen Gefilden des Taumels gibt, so gibt es auch einen Zug des Todes dorthin. Die Gerichtsakten wissen davon zu melden, wie viele das Land ohne Schwere aufsuchen, um im Anblick des Rheines zu sterben: Rheinrausch. Die Dichterin

Bildniskunst Photo Pott

DIE HIMMLISCHE JAGD. ANTEPENDIUM IN DER PFARRKIRCHE VON OBERLAHNSTEIN. 15. Jahrhundert

der Romantik Karoline von Günderode, die — statt Leben zur Poesie — Poesie zum Leben machen wollte, hat mit der tragischen Überschwenglichkeit begonnen. Sie hat tatsächlich nur mit den Elementen gelebt, die ihr Vater, Mutter, Ernährer, Freunde waren, wie es auf ihrem Grabstein in Winkel heißt. Sich mit ihnen zu vereinen, erschien ihr als Vollendung des Lebens.

*

Nicht ohne Grund heißt es vom Rüdesheimer Wein: „Er hat ein geistlich Art an sich, macht äußerlich und innerlich." Die milde hesperische Luft des vom Resedengeruch der Traubenblüte überdufteten Gestades stellt auch das Gleichgewicht der entfesselten Kräfte wieder her.

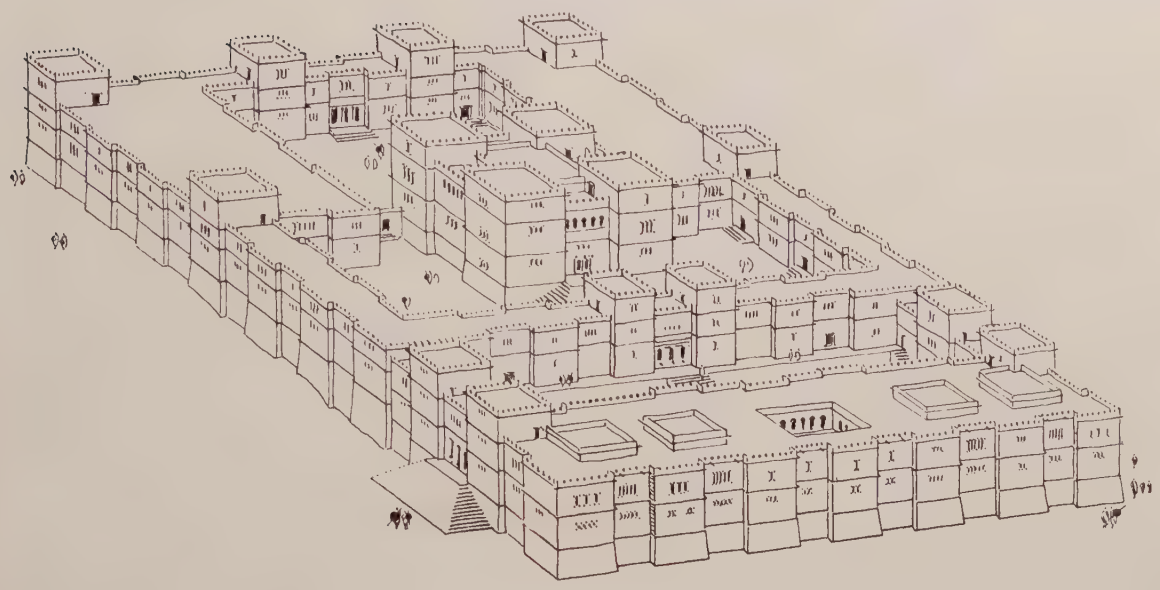
In der Pfarrkirche von Oberlahnstein befindet sich ein Antependium mit der Darstellung der himmlischen Jagd (Abb. S. 80), wo das Einhorn, das unbändig-wilde Tier, von der hl. Jungfrau gefangen wird und sich sanft an die Knie seiner Bändigerin schmiegt. Ein für die Elementargewalten des Landes bedeutsames Sinnbild. Ein Religiöses schmeidigt das Maßlose und wandelt sinnlosen Rausch in schöpferische Begeisterung. Von ihr haben die Kunstwerke der mittelrheinischen Schule — alle die Madonnen, Heiligen und Herrn in Kiedrich, Lorch, Oberwesel, Bingen, Mainz, Oppenheim — jenes Etwas, das am reizvollsten zu verfeinerten Sinnen spricht, das Lyrische, die Grazie und den Schuß Champagner — spielendes, lächelndes Schweben über befreundeten Tiefen.

Es ist nicht die Grenzzone und ihr zeitlicher Vorsprung im Bildungsgang des Abendlandes, was hierbei den Ausschlag gibt. Mehr wiegt die zu allen Zeiten tief empfundene Heiligkeit des Stroms. Als die Frankenkönigin Balthildis, die keinen Ausweg mehr wußte, aus der entarteten, zur Höllenlandschaft gewordenen Welt, ins Kloster eintrat, füllte sie auf der Stromfahrt, die sie zuvor noch unternahm, sich eine kleine Tonne mit Rheinwasser. Das hölzerne Fäßlein war alles, was sie ins Kloster einbrachte; aber es barg ein wundertätigeres Gnadenmittel als die Reliquien der Heiligen. Denn als das Rheinwasser, mit dem es gefüllt war, nun unter den hängenden Zweigen einer Blutbuche, die mitten im Garten des Kreuzganges stand, in kupfernem Becken spiegelte, da zeigte es sich, daß wer sich über den Rand der Schale beugte — das Antlitz Gottes im Grund der Welle sah.

## ABESSINISCHER KIRCHENBAU

Von S. GUYER

Durch die politischen Ereignisse des letzten Jahres ist Abessinien in den Mittelpunkt des allgemeinen Interesses getreten, aber wie selten wurde man darauf aufmerksam gemacht, daß Abessinien eine der seltsamsten Erscheinungen in der Geschichte des Christentums ist: ein fast vergessener Außenposten mitten im schwarzen Erdteil, eine einsame christliche Insel, die,



DER PALAST TA'AKHA MARYAM IN AKSUM (ABESSINIEN) AUS DER VOGELSCHAU. (REKONSTRUKTION)

seit fast anderthalb Jahrtausenden auf sich selbst angewiesen, rings vom Islam und vom Heidentum umbrandet wird.

Dort wo das geschichtliche Bewußtsein der Abessinier aus der noch gewisse historische Erinnerungen festhaltenden Legende in unbestimmtes mythisches Dunkel untertaucht, begegnen wir einer höchst seltsamen Gestalt, die, groß und grauenvoll, am Anfang aller Erinnerungen steht: der furchtbare Drache Wainaba, der vier Jahrhunderte lang über Abessinien herrschte. Die Sage entwirft uns ein furchterregendes Bild von diesem Ungeheuer, dessen wie Eisen schimmernder Körper hundert Ellen lang war und dessen Augen wie Feuerflammen glühten. Noch heute zeigt man einem in Aksum den Zuckerhutberg, an dem das Untier dreimal seinen Schwanz herumwand und den sogenannten Drachenstein, in dessen runden Vertiefungen die Einwohner ihren Tribut abliefern mußten. Denn der Drache war in seinen Ansprüchen nicht gerade bescheiden: erstgeborene Töchter, ein Riesenquantum Milch, eine Menge Vieh und „Myriaden von Vögeln" mußten ihm täglich dargebracht werden.

Als die Abessinier dann im 4. Jahrhundert Christen geworden waren, scheint diese Drachensage etwas umgestaltet und ausgeschmückt worden zu sein; denn unter dem Eindruck des Drachens der Apokalypse mußte es sich nun auch der abessinische Drache gefallen lassen, unter die biblischen Bösewichter gezählt zu werden. Vor allem aber wurde nun das bekannte Motiv der vom Drachen zu befreienden Jungfrau mit der Sage verbunden. Die neun abessinischen Heiligen, heißt es da, hätten eine in einem Baum festgehaltene Jungfrau erblickt, die ihnen von ihrer Gefangennahme durch den Drachen und der schweren Not erzählte, in die das ganze Land durch dieses Untier gestürzt werde. Wie in einer solchen Sage nicht anders zu erwarten, nahmen nun die Heiligen den Kampf mit dem Ungeheuer auf, töteten es und befreiten die Jungfrau. Diese Jungfrau aber sei niemand anders als die Königin von Saba (!) gewesen, die bald darauf ihre bekannte Reise zum König Salomo unternahm, dessen Gattin sie wurde. So kam es, daß der erste abessinische König Menelik I. und mit ihm alle seine Nachfolger ihren Stammbaum auf den berühmten König Salomo zurückführen konnten; man will sogar genau wissen, daß der um die Jahrhundertwende regierende König Menelik, der „König der Könige", das 97. Glied in dieser erlauchten Ahnenreihe bildete.

Absichtlich habe ich diese Drachensage genau erzählt, weil ähnliche Sagen nicht nur in der antiken Mythologie vorkommen (man denke an den Pythondrachen von Delphi, den Hesperidendrachen, oder an den Drachen, aus dessen Klauen Perseus Andromeda befreite), sondern über ganz Asien bis nach China und Japan weit verbreitet sind. Interessant ist es nun, daß gerade die für die abessinische Drachensage charakteristischen Motive — erstens der Drache als Beherrscher des Landes und zweitens die Befreiung der Jungfrau aus seiner Gewalt — nicht auf das nahe gelegene Afrika, sondern auf den „eurasischen" Kulturbereich weisen, mit dem

WESTFRONT DER ZIONSKIRCHE IN AKSUM (ABESSINIEN)

die ganze alt-äthiopische Kultur und damit auch, wie wir später sehen werden, die Architekturformen in Zusammenhang stehen.

Über diese alt-äthiopische Kultur sind wir nun durch deutsche Forschungen aufs genaueste unterrichtet. Die unter der Leitung von E. Littmann, D. Krencker und Th. v. Lüpke stehende deutsche Aksum-Expedition hat an Ort und Stelle die noch vorhandenen Denkmäler des altaksumitischen Reiches genau untersucht und uns in den Berichten über ihre Arbeiten ein besonders anschauliches Bild dieser Kultur vermittelt. Wenn ich daher in der Lage bin, hier von den zahlreichen christlichen Denkmälern Abessiniens zu erzählen, so möchte ich mit großem Danke bemerken, daß ich dies ohne Kenntnis des von der Aksumexpedition Geleisteten nicht tun könnte.

Diese alt-äthiopischen Denkmäler Nordabessiniens stammen nun von einem südarabischen Eroberervolk, den Sabäern, die im 1. Jahrhundert nach Christus, wie heute die Italiener, über das Rote Meer eingedrungen waren; sie gründeten ein großes Reich, dessen Hauptstadt Aksum war. Hier sind nun die wichtigsten Überreste dieses Reiches zu sehen, unter denen eigenartige Stelen, die wahrscheinlich dem Totenkult der Könige dienten, besonders hervorzuheben sind. Sie sehen äußerlich den ägyptischen Obelisken ähnlich und imponieren uns durch ihre außerordentliche Größe; so dürfen wir die über 33 m hohe sogenannte Riesenstele, die heute allerdings in sieben Stücke zerschellt am Boden liegt, als den größten bis jetzt bekanntgewordenen Monolithen der Erde ansprechen! (Abb. S. 87). Wir stehen daher wirklich fast sprachlos vor diesen Leistungen eines seiner Kraft bewußten Kulturvolks, das solche Riesensteine bearbeitete, aus den Steinbrüchen herbeischaffte und zum ewigen Gedächtnis der altäthiopischen Könige aufrichtete!

Ebenso großartig aber sind auch die Paläste dieses alt-äthiopischen Reiches. Mehrere von ihnen sind von der Aksumexpedition untersucht worden; der imposanteste ist entschieden der dem 5. oder dem 6. Jahrhundert entstammende Ta'akha Maryam-Palast (Abb. S. 81), dessen dürftige Reste unter den einfachen Rundhütten der heutigen Bewohner von Aksum im Boden schlummern. Seine durch Schürfungen bekanntgewordenen Reste haben uns eine riesige Anlage von 120×80 m Seitenlänge enthüllt, bei der die verschiedenen Bautrakte und mehrere Höfe in großzügigster Weise in streng axial-symmetrischer Folge angeordnet waren. Ölmann ist in sehr eingehender Weise den Prototypen dieses Palastes, der zu den großartigsten Anlagen der

KIRCHE DES ERLÖSERS DER WELT ZU ADUA (ABESSINIEN). WESTANSICHT

spätantiken Zeit gehört, nachgegangen und ist dabei zu der im Prinzip sicher richtigen Ansicht gelangt, daß wir in vorderasiatischen Denkmälern der vorklassischen Zeit — er denkt sogar an die Bauten Salomos in Jerusalem — die Vorbilder zu dieser Kunst zu suchen haben.

Neben dieser hochentwickelten Palastbaukunst hat aber Abessinien in frühchristlicher Zeit auch eine ganze Reihe sehr eigenartiger Kirchenbauten aufzuweisen, von denen die älteren noch der Blütezeit des alt-äthiopischen Reiches, vornehmlich dem 5. und dem 6. Jahrhundert angehören. Wir stehen also, dank den Arbeiten der Aksumexpedition, vor der erfreulichen Tatsache, daß nach Kleinasien, Syrien und andern orientalischen Ländern nun auch das alte Äthiopien zu einem Neuland der frühchristlichen Kunstgeschichte geworden ist!

Es kann nun mit Sicherheit gesagt werden, daß die Abessinier im 4. Jahrhundert Christen geworden sind; ihre Bekehrung erzählt uns die aksumitische Chronik mit folgenden Worten: „Von dem Volke Äthiopiens beteten die einen den Drachen an, die andern aber lebten nach dem Gesetze der Thora und danach belehrte sie die Kunde von Jesu Christo und tat Wunder an ihnen. Sie glaubten und wurden mit der christlichen Taufe getauft. Ihre Bekehrung aber fand statt 340 Jahre nach Christi Geburt und Abraha und Asbeha bauten [die Kirche von] Aksum.“ Näheres weiß uns die Tradition zu berichten, nach der ein nach Indien reisender christlicher Kaufmann aus dem syrischen Antiochien mit Namen Meropios auf der Fahrt durch das Rote Meer an die abessinische Küste verschlagen worden sei. Seine Söhne Aidesios und Frumentios sollen nun an den aksumitischen Königshof gekommen sein, wo sie dann das Christentum einführten. Frumentios sei als Abba Salama der erste Patriarch der abessinischen Kirche geworden und es ist uns in der Tat auch durch andere Quellen (Apologie des Athanasios) ein um die Mitte des 4. Jahrhunderts lebender Bischof Frumentios in Aksum überliefert. Wir sehen also, daß uns auch diese Bekehrungsgeschichte starke Beziehungen der abessinischen Kirche zum vorderasiatischen Kulturraum aufdeckt; Beziehungen, die auch durch die Architekturformen der abessinischen Kirchenbauten vollinhaltlich bestätigt werden.

Eine der interessantesten dieser Kirchen ist die Klosterkirche von Debra Damo (Abb. S. 84 u. 85), die trotz mancher Wiederherstellungen und Umänderungen die Jahrhunderte ziemlich unversehrt überstanden hat. Sie verdankt dies dem Umstand, daß sie auf einem unzugänglichen hohen Felsplateau liegt, so daß die das umliegende Land so oft durchziehenden feindlichen

KIRCHE DES KLOSTERS DEBRA DAMO (ABESSINIEN). SÜDSEITE MIT EINEM TEIL DER WESTSEITE

Kriegsscharen ihr nichts anhaben konnten; auch in der Schreckenszeit am Anfang des 16. Jahrhunderts mußte der Emir von Harar, Ahmed ibn Ibrahim el Ghazi genannt Gran („der Linkshändige"), der so viele abessinische Kirchen eingeäschert hatte, hier unverrichteter Dinge abziehen. Noch heute muß man, um zu ihr zu gelangen, eine 16 m hohe Felswand an einem Seil heraufklettern!

Da wir an dieser Klosterkirche auch noch heute die für den altabessinischen Kirchenbau typischen Züge erkennen können, sei hier eine etwas genauere Beschreibung gestattet. Im Grundriß haben wir es mit einer dreischiffigen Basilika zu tun, an die im Osten eine viereckige Apsis mit zwei Nebenräumen (Prothesis und Diakonikon), im Westen eine in der Flucht des Mittelschiffs liegende Vorhalle mit seitlichen turmartigen Gebilden anschließen. Dies ist nun ein Typus, der uns auffallend an syrische Kirchen des 5. und 6. Jahrhunderts erinnert, denn sowohl bei der dreiteiligen Bildung des Presbyteriums, als auch bei der gerade geschlossenen Hauptapsis und der von Türmen eingefaßten Vorhalle handelt es sich um Merkmale, die zu jener Zeit dort sehr häufig wiederkehren. Und auch verschiedene schmückende Einzelheiten (Zahnschnittmusterungen über den Türen, Felderdecke mit Tierdarstellungen usw.), die zwar zum Teil aus jüngerer Zeit stammen, sind unzweifelhaft von der frühchristlichen Kunst der Mittelmeergegenden angeregt.

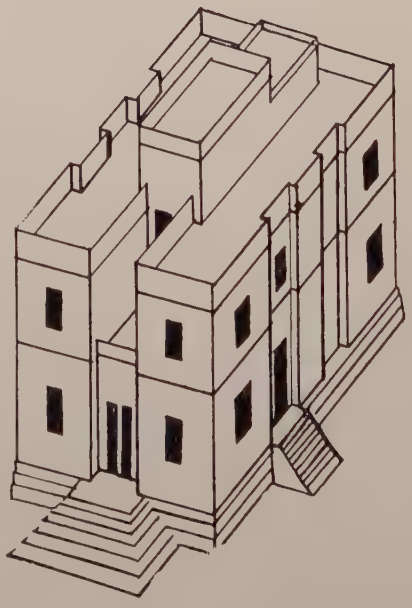
Daneben aber sehen wir hier auch noch andere Züge, die mit dem christlichen Syrien und dem Mittelmeer nichts zu tun haben und die uns dagegen auffallend an den alt-äthiopischen, aus Südarabien stammenden Hausbau erinnern. Dazu gehört einmal die Mehrstöckigkeit; denn ganz abgesehen von der Vorliebe für turmartige Bildungen sind fast alle alt-äthiopischen Kirchen wie die gleichzeitigen Paläste zweistöckig, d. h. sie haben über den Seitenschiffen richtige Emporen. Sodann treten hier in Debra Damo wie bei allen abessinischen Kirchen sowohl die Westtürme, als auch die turmartig überbauten Seitenkammern neben der Apsis deutlich als besondere Bauteile aus der Mauerflucht vor, so daß der ganze Baukörper von vier an den Ecken vorspringenden Türmen eingefaßt erscheint. Das ist nun ebenfalls ein typisches Merkmal des alt-äthiopischen Haus- und Palastbaus, bei dem sich stets an den vier Ecken des quadratischen Grundplans solche vorspringende Türme erheben. Wie Ölmann einwandfrei nachgewiesen hat, handelt es sich da um ein altes, aus vorklassischer Zeit stammendes vorder-

KIRCHE DES KLOSTERS DEBRA DAMO
BLICK VON DER TÜRE DER VORHALLE AUS IN DAS MITTELSCHIFF
DIE APSIS IST DURCH EINEN VORHANG VERDECKT

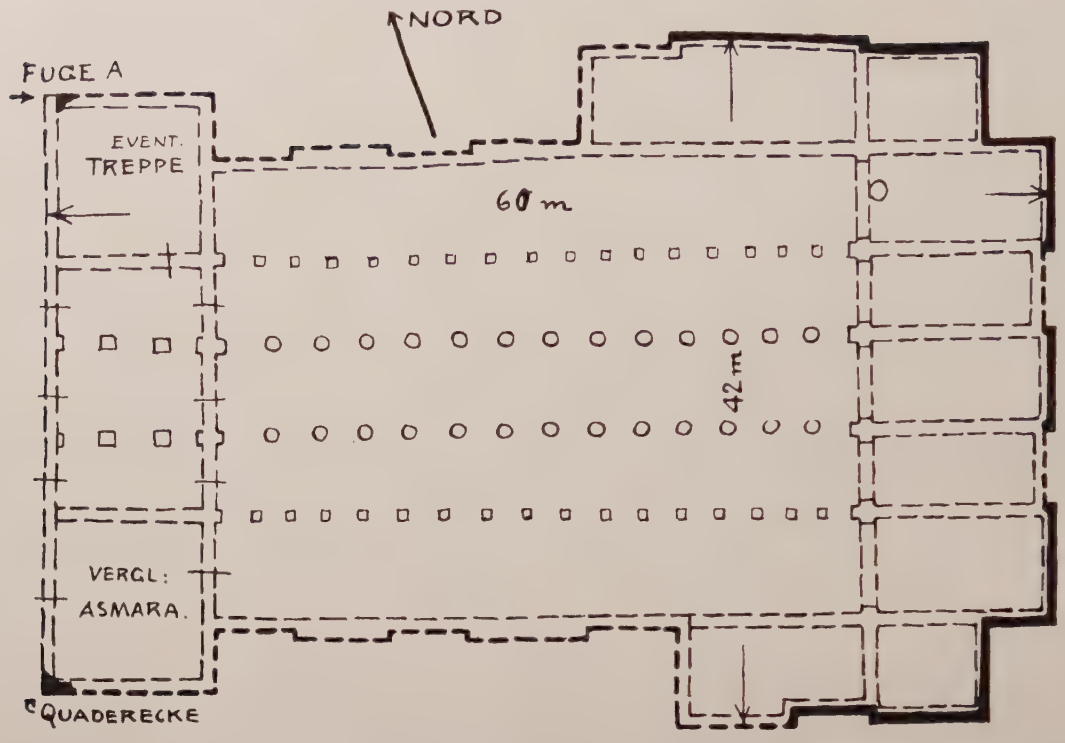
asiatisches Motiv, das, in klassische Formen abgewandelt, in den nabatäischen Tempelbau und in den syrischen Kirchenbau eindrang, während es uns in Abessinien in einer Gestalt entgegentritt, die der ursprünglichen, also vorklassischen Fassung viel näher liegt.

Dieses Viertürmemotiv hat nun auch für uns besondere Bedeutung, weil sich da von Vorderasien aus nicht nur nach Abessinien, sondern auch nach der Kunst der Mittelmeervölker und nach unserem abendländischen Mittelalter sehr bedeutungsvolle Verbindungslinien ziehen lassen. Denn gerade bei den sonst noch stark antikisierenden syrischen Turmkirchen erkennen wir hier ein Bauprinzip, das besonders für unser Mittelalter charakteristisch geworden ist: die gleichmäßig einherfließende Reihung der klassischen Bauten wird hier aufgelöst, indem man den Baukörper in aufrechtstehende Gruppen aufspaltet. In dieser in frühchristlicher Zeit erfolgten Auflockerung des antikisierenden basilikalen Grundrisses durch die aufrechtstehenden Turmgruppen ist also der Grund zu jener durch Jahrhunderte hindurch sich hinziehenden Entwicklung gelegt worden, an deren Ende die türmereichen romanischen Kirchen stehen.

Neben den Emporen und den vier Türmen hat aber



KIRCHE IN DEBRA DAMO
(ABESSINIEN)




GRUNDRISS EINER ALTABESSINISCHEN KIRCHE MIT VIERTURMMOTIV

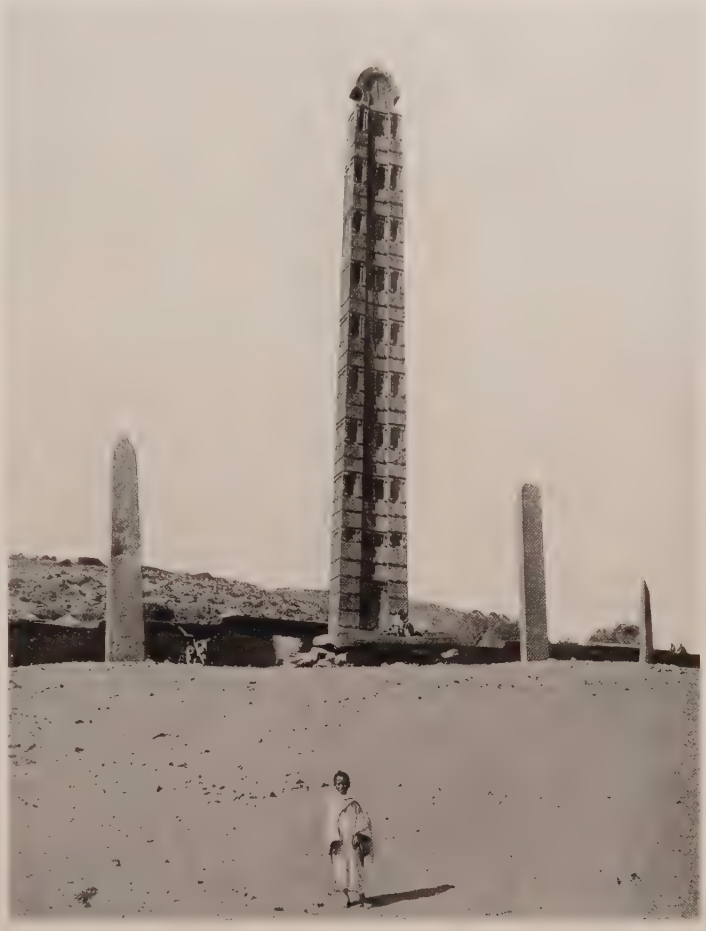
auch die merkwürdige Fachwerkkonstruktion mit unserer Mittelmeerkunst nichts zu tun. Sie sieht weder den ägyptischen noch den europäischen Holzbauweisen ähnlich, doch haben wir andrerseits durch Sven Hedin verwandte Bildungen in Tibet kennengelernt, was auf gemeinsamen vorderasiatischen Ursprung weisen könnte. Das Hauptmerkmal dieser Fachwerkkonstruktion besteht in den stark vortretenden runden Köpfen der Binder resp. Querriegel, die von den Abessiniern Affenköpfe genannt werden; darüber folgen dann die Längsbalken, auf denen mitunter die ebenfalls aus Balken gezimmerten Fensterrahmen ruhen. Diese sicher auch aus dem südlichen Arabien stammende Bauweise hat sich bis heute erhalten; sie wurde sogar auch in Stein wiedergegeben (z. B. auf den großen alt-aksumitischen Stelen).

Zusammenfassend kann man also sagen, daß der abessinische Kirchenbau vor allem aus zwei Quellen geschöpft hat. In den vorspringenden vier Türmen und den Affenkopfkonstruktionen, die miteinander den abessinischen Kirchenbauten ein von der Spätantike so stark abweichendes Gepräge geben, zeigt sich das Vorbild des einheimischen, aus dem südlichen Arabien mitgebrachten Haus- und Palasttypus; die Struktur des Inneren ist aber mit der antikisierenden Kirchenarchitektur Syriens aufs engste verwandt und sicher wie das Christentum selbst aus dem hellenisierten Vorderasien importiert.

Außer der Klosterkirche von Debra Damo sind uns, besonders in der Gegend um Adua und Aksum, noch eine ganze Reihe, dem 5. und dem 6. Jahrhundert entstammender alt-abessinischer Kirchen bekannt geworden, z. B. in Asmara, wo die Pfeilerkapitäle ganz auffallend an syrisch-christliche Bildungen erinnern, oder in Adulis, wo die gleichen Einflüsse vor allem auf den Grundplan einer Kirche eingewirkt haben. Eine der interessantesten Anlagen ist auch der Grabbau der Könige Kaleb und Gabra Masqal, bei dem zwei Kirchen nebeneinander auf einer Terrasse stehen; wie bei manchen mittelalterlichen Domen befinden sich unter dem eigentlichen Kirchenbau die Grüfte dieser beiden Könige. Wohl die wichtigsten Bauten sind in Aksum errichtet worden; denn dies war die alte Hauptstadt des Landes und die Stadt der großen mythischen und historischen Erinnerungen, in der sich die Könige auch nach der Verlegung der Residenz ins Innere krönen ließen. Hier steht noch heute das Hauptheiligtum des Landes, die Marienkirche in Zion, in der die Bundeslade verwahrt wird; sie hat zwar im 16. Jahrhundert nach ihrer Zerstörung durch Mohammed Gran einem kleineren, durch einen

portugiesischen Jesuitenpater Paës Castillan entworfenen Neubau weichen müssen, aber an Hand der Beschreibung des Portugiesen Alvarez und verschiedener Reste können wir uns den ursprünglichen Bau ziemlich genau rekonstruieren. Außen hatte er durchaus den Charakter der anderen abessinischen Kirchen; innen war er jedoch nicht drei-, sondern fünfschiffig gestaltet.

Die späteren Zeiten bieten uns gerade kein sehr erfreuliches Bild; den seit dem 7. Jahrhundert einsetzenden Eroberungszügen des Islam folgten blutige Kämpfe, die zum Untergang der altäthiopischen Kultur führten. Ruhiger wurden die Zeiten erst am Ende des 13. Jahrhunderts; damals wurden vor allem Beziehungen zu den Kopten angeknüpft. Aber dieser Aufschwung war nur von kurzer Dauer; nach 1500 setzte neuerdings ein starker mohammedanischer Ansturm ein, dem die meisten Kirchen der älteren Zeit zum Opfer fielen. Als Retter erschienen bald darauf die Portugiesen mit einer Hilfsarmee von 450 Mann, die mit ihrer guten Bewaffnung die Mohammedaner zurücktreiben konnte. Die Kirchen, die damals errichtet wurden, waren freilich ungleich bescheidener als die der früheren Zeit; sie hatten keine Emporen und sogar die althergebrachten Ecktürme wurden unterdrückt, die merkwürdig kurzen Schiffe erinnern an koptische Kirchen des Mittelalters.



DIE GROSSE NOCH STEHENDE STOCKWERK-STELE IN AKSUM (ABESSINIEN)

Später, besonders nach der um die Mitte des 17. Jahrhunderts erfolgten Vertreibung der Jesuiten und der Zerstörung ihrer Niederlassungen wurde der Kirchentypus noch weiter vereinfacht; man verzichtete auf die noch aus der frühchristlichen Zeit stammende Schiffsbildung und begnügte sich mit der Vorhalle und einem daran anschließenden quadratischen oder rechteckigen Raum, in dessen Mitte wie bei den späteren Rundkirchen das ebenfalls auf viereckigem Plan errichtete Allerheiligste abgesondert war. Die Rundkirchen, deren älteste Beispiele frühestens in das 16. Jahrhundert hinaufreichen, endlich zeigen dann ein deutliches Vordringen negroider Elemente. Sie sind nicht etwa von der Grabeskirche in Jerusalem, sondern von den Rundhäusern angeregt, in denen der Götzendienst der Ureinwohner stattfand; es ist bezeichnend, daß die ältesten dieser Rundkirchen in den südlicher gelegenen Gegenden, z. B. am Tsanasee zu finden sind, also in Landstrichen, die von der altäthiopischen Kultur mehr oder weniger unberührt geblieben waren. Heute aber ist der Typus dieser Rundkirchen auch in die altsabäischen Gegenden vorgedrungen; eine der größten steht in Adua: die keine hundert Jahre alte Kirche des Erlösers der Welt (Abb. S. 83). Im Inneren sind diese Rundkirchen in verschiedene Teile streng voneinander geschieden. Zuäußerst ist der „Sängerraum"; dann folgt die „Stätte des Wunders", in der der Priester die Messe liest. Das stets auf quadratischem Grundriß errichtete Innerste wird vom Allerheiligsten eingenommen, das nur dem obersten Priester zugänglich ist; hier steht fast stets unter einem von vier Säulen getragenen Ziborium der sogenannte „Tabot", gewöhnlich eine Platte oder eine Lade, die der Gottheit oder einem Heiligen geweiht ist.

ALBERT FIGEL-MÜNCHEN: MUTTERGOTTES IN LANDSCHAFT. 1934

So bietet uns die Geschichte des abessinischen Kirchenbaus, die ich hier kurz skizziert habe, ein lebendiges Spiegelbild der abessinischen Geschichte; wir sehen eine im 5. und im 6. Jahrhundert relativ hohe Kultur, die dann aber mit der Zeit langsam auf eine immer tiefere Stufe herabsinkt. Trotzdem aber leben auch noch heute manche mythische und historische Erinnerungen an diese große Zeit; zusammen mit dem Christentum haben sie es bewirkt, daß Abessinien, trotz ethnisch sehr verschiedenartiger Volksteile, sich noch während Jahrhunderten als ein zusammengehörendes Staatswesen halten konnte[1]).

# Rundschau

## Personalnachrichten

Professor Anton Wendling wurde auf Grund eines Wettbewerbes die Ausarbeitung von Kartons für die Kryptafenster des Kathedralneubaus in Luxemburg übertragen. Die Ausführung erfolgt in den Werkstätten Derix (Kevelaer). St.

Kunstmaler Paul Meyer-Speer wurde mit der farbigen Neugestaltung des Innern der Stadtpfarrkirche in Ettelbrück (Luxemburg) betraut. Die Arbeit wurde von seinem Bruder Walter Meyer-Speer bei Heranziehung von einheimischen Künstlern und Handwerkern unter ständiger Aufsicht des Künstlers ausgeführt. Das Ergebnis der recht schwierigen Arbeit ist nicht nur eine wesentliche Erhellung des dunklen Kirchenraumes, sondern eine neue Raumschöpfung. St.

## Neue Kunstwerke

### ALBERT FIGEL ALS MADONNENMALER

Als ich den Münchner Künstler Albert Figel kürzlich in seinem Atelier besuchte, hatte er auf einem Schemel zu Füßen seiner Staffelei eine

[1]) Sämtliche Abbildungen sind entnommen aus: Enno Littmann und Theodor Lüpke, Deutsche Aksum-Expedition, Berlin 1913, bis auf die Abbildung auf S. 85 unten: Äußeres der Kirche in Debra Damo, welche dem Buch Hermann Wolfgang Beyer: Der Syrische Kirchenbau, Berlin 1925, entstammt.

OTTO ZEHENTBAUER-MÜNCHEN-LERCHENAU: ANBETUNG DER HIRTEN. AUS DER AACHENER DOMKRIPPE

Grünewaldkunstmappe liegen. Auf mein Befragen, wozu er diese brauche, erwiderte mir der Künstler, daß er sich von diesem großen alten Meister bei seinen Arbeiten ständig anregen und anspornen lasse.

Obwohl die meisten Arbeiten Figels wie Schöpfungen der Hochgotik anmuten, sind in der Art und Weise seiner Formen- und Farbengebung doch deutlich die Spuren der Gegenwartskunst erkennbar. Figel hält im allgemeinen die Mittellinie zwischen den modernen Expressionisten und den schematischen, zu süßlichen Spätnazarenern. Über alles geht bei Figel die warme und weiche Farbentönung. Ein Rausch von Farbe und Licht, ein Zauber idealer Formgebung, immer mit der Neigung zum Kindlich-Naiven, Innig-Frommen, liegt über Figels Weihnachtsdarstellungen. Wie eine beglückende, hellstrahlende Sonne leuchtet uns aus Figels Gemälde „Anbetung der Hirten" das Christkind entgegen.

Nicht weniger gelungen ist Figels Altarbild „Die Heilige Familie". Auch hier ein verklärender Glanz in Farbe und Licht, der über diesen Gestalten liegt! Ein geradezu verwirrender und blendender Schimmer geht von dem scharlachroten Kleid, von den zarten, unschuldsvollen Zügen der Gottesmutter und von denen ihres göttlichen Kindes aus. Wie bebend vor Mutterglück und Wonne, läßt Maria ihren Arm auf dem kleinen Erlöser ruhen. Mit welcher Liebe und Sorgfalt sind die Englein gemalt, wie sie mit ihren zierlich-roten Flügelchen oben an der Decke schweben und mit kindlich-freudigverklärter Miene im großen Buch der frohen Botschaft lesen. Gold liegt auf dem Haar der Madonna und des Jesuleins, goldig ist der Wollknäuel, in dessen Strähne das Händchen des göttlichen Kindes fährt, und wie Gold schimmern die Hobelspäne, die unter dem Hobel St. Josephs hervorquellen. Das ist aber keine gewöhnliche Hobelbank mehr, viel eher ein Altar, an dem die Liebe der Heiligen Familie wacht und ihn durch ihre Nähe verklärt. Auch hier erscheint das Ganze in eine bestrickende, an Grünewald erinnernde Farbenpracht getaucht.

Figels Madonnen sind weich und zart, unschuldsvoll, kindlich-naiv, vom weichen Faltenwurf des Mantels angefangen bis zu den letzten Partien des Antlitzes und bis zur weichen Welle des Haares (Abb. S. 88). Figel setzt seine Madonnen bald unter die paradiesische Blumenpracht eines Gartens, unter einen Baum voll glühend roter Granatäpfel oder unter eine Laube von purpurn schimmernden Rosen oder an einen lauschig plätschernden Brunnen mit himmelblauem Wasser, wo sie das Christkind mit unschuldsvoller, kindlicher Freude am Bronzebecken plantschen läßt, während zwei liebliche, weiße Täubchen und ein drolliger, bunter Stieglitz den beiden traute Gesellschaft leisten. Wohl selten hat ein Meister das Unschuldsvolle, Naiv-Kindliche und Jungfräuliche bei Madonnenbildern besser getroffen als Figel.

Wenn es das Kennzeichen des wahren Künstlers ist, daß er immer aus dem Vollen und dem Überfluß schöpft, und wie ein munter sprudelnder Born das Gute freigebigst nach allen Seiten austeilt, so glaubt man gerade bei Figel hier-

CHRISTL WITTMANN-DIESSEN AM AMMERSEE

STRICKENDE MARIA — MARIA MIT KIND — ENGEL

an erinnert zu werden. Es ist wirklich erstaunlich, auf welche Fülle des Schaffens dieser erst 47 Jahre zählende Meister bereits zurückblicken kann. Die Vor- und Nebenarbeiten, die seine Skizzenmappen bergen, scheinen dem, der sie durchblättert, kaum mehr ein Ende zu nehmen, worunter zum Teil manche Werke, wenn auch kleinere sind, die noch niemals das Licht der Öffentlichkeit gesehen haben. Nimmer müde, zur eigenen inneren Befriedigung und aus einem innigen Herzensdrang heraus schafft Figel, und es ist rührend, mit welcher Liebe und doch auch mit welcher Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit er dem Besucher seine Arbeiten zeigt und ihm dabei mit vollen Händen kleine Andenken und Bildchen um Bildchen zusteckt.

Figels Künstlerpersönlichkeit hat sich aus der Glasmalerei heraus entwickelt. Es ist gewiß kein alltäglicher Fall, daß der Künstler schon als Einundzwanzigjähriger, als er noch nicht einmal auf der Akademie war, von der Bayerischen Gewerbeschau im Jahre 1910 bei einem Wettbewerb für Glasgemälde den ersten Preis erhielt. Im Wettbewerbe des Verbandes deutscher Glasmalereien für Kriegsgedächtnisscheiben und -fenster errang er 1915 den zweiten Preis, ebenso 1915 und 1916 in den Weihnachtswettbewerben der Akademie. Auch die Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst hat ihn auf dem Gebiete der Glasmalerei mit einem Preis ausgezeichnet. Figel, der 1889 zu München geboren wurde, hatte seine Künstlerlaufbahn schon mit 16 Jahren in der Münchner Hofglasmalerei Zettler begonnen und sich dann durch verschiedene praktische Arbeiten und eifriges, eingehendes Studium der alten Meister weitergebildet. Im Juli 1916 verließ er als Schüler von Martin Feuerstein und von Becker-Gundahl die Akademie. Sein Ruf auf dem Gebiete der Glasmalerei verschaffte ihm schon frühzeitig bedeutende Aufträge, so unter anderm vier Glasfenster zum Kriegsgedächtnis für die evangelische Johanniskirche in München 1916. Ein weiteres Fenster für die Marienkirche in Worms 1918, ein Christkönigsfenster für das Knabenseminar in Freising und ein Christophorusfenster für die Frauenkirche in München im Jahre 1928, um nur diese zu nennen.

Der Entwicklungsgang des Künstlers führte dann von der Glasmalerei zunächst zum Mosaik. So lieferte Figel für Altstätten in der Schweiz 19 Kartons für Glasfenster und Mosaiken. Von der Glasmalerei und dem Mosaik kam dann der Künstler schließlich zur Wandmalerei und zum Tafelbild. Unter anderm schuf er 1925 im Auftrag der Gesellschaft für christliche Kunst das Ölbild „Der Kinderfreund“ und 1926 das oben beschriebene Altarbild der Heiligen Familie für die „Schwestern der Heiligen Familie“ zu München, wozu vom Meister gleichzeitig ein regelrechter Altar mit vier Flügelbildern geschaffen wurde.

Georg Bründl

## Forschungen

### KLEINER BEITRAG ZUR ENTSTEHUNG DER KRIPPE

In den letzten Jahrgängen dieser Zeitschrift habe ich mehrfach bei Besprechung des „Jahrbuches der Krippenfreunde“ auf die umstrittene Frage der mittelalterlichen Entstehung der Krippe hingewiesen. Es bleibt durchaus unwahrscheinlich, daß es im Deutschland des Mittelalters schon etwas gegeben hat, was wir jetzt mit dem Worte „Krippe“ bezeichnen. Krippe ist nach unserem heutigen Wortbegriffe eine Szene aus der Geburts- und Kindheitsgeschichte Jesu mit kleinen, beweglichen Figuren in illusionistisch-theatralischer Aufstellung. Soweit wir sehen, war schon aus inneren stilistischen Gründen vor der Renaissance eine derartige szenische Darstellung nicht möglich und kann auch deshalb nicht mit einem überkommenen Werke belegt werden. Selbst archivalische Nachrichten dürfen hier nicht als Zeugnis aufgeführt werden, da nur das Wort „Krippe“ keineswegs das zu bedeuten hat, was wir heute darunter verstehen, sondern ebensogut eine „Kindleinwiege“ oder ein Geburtsrelief.

Dagegen haben sich im Mittelalter schon Vorstufen für die endgültige „Krippe“ herausgebildet, die vielleicht sogar in Deutschland weiter zurückreichen, als wir bisher wußten. Ich führe dafür zwei Beispiele aus dem 14. Jahrhundert an, die in diesem Zusammenhange wohl noch nicht beachtet wurden[1]). In der St.-Martins-Kirche zu Metz be-

[1]) Den freundlichen Hinweis verdanke ich meinem Kollegen Konservator Dr. K. Theodor Müller vom Bayer. Nationalmuseum.

findet sich im nördlichen Querhausflügel am Transept ein steineres Epitaph der Familie Baudoche de Heu, das um 1350 entstanden ist[1]) Es besteht aus zwei Reliefplatten, die in einiger Entfernung voneinander angebracht sind. Auf der einen findet sich ein geschlossener, geraffter Vorhang, auf der anderen ist der Vorhang auf beiden Seiten zurückgezogen und man sieht hinter ihm die Geburtsszene in einer legendären Auffassung (Abb. S. 93). Maria sitzt aufrecht im Bette, die Füße mit einer Decke verhüllt, an ihre Brust das Kind geschmiegt, das sie stillt. Vor dem Bette, attributartig klein, steht die geflochtene Korbkrippe mit Ochs und Esel. Was sofort bei dieser Auffassung auffällt, ist die intim häusliche, erzählende und ausdeutende Art. Sie entspricht der religiösen Einstellung der zahlreichen Betrachtungsbücher der Zeit, wie sie auch in den damaligen Mysterienspielen zur Geltung kommt. Die bühnenmäßige, illusionistische Szenerie führt Ernst-Weis mit guten Gründen auf lokale Entwicklungstendenzen Lothringens zurück. All das mag in seiner Entwicklung richtig sein. Aber niemand wird sich verhehlen, daß schließlich nur noch ein kleiner Schritt nötig ist, um dies stark gehöhte, an einzelnen Stellen fast vollrunde Relief völlig von seinem Hintergrund zu lösen, einen wirklichen Raum mit Hintergrund und Vordergrunddrapierung herzustellen und die Figürchen hineinzustellen.

Man könnte das Metzer Relief schließlich für einen lokalen, persönlich bestimmten Einzelfall ansprechen. Nun findet sich fast zur gleichen Zeit im weit entfernten Franken, in Nürnberg, ein Krippenaltar, der aus ganz ähnlichen lebendigen Vorstellungen der Kastenbühne hervorgegangen ist. Es war dies ein Krippenaltar an der ehemaligen Karthause, die jetzt einen Teil des Germanischen Museums bildet. Ein kleiner Stich der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hat uns die Gestaltung und sogar die ursprüngliche Stifterjahrzahl, 1388, überliefert[2]). Die Unterschrift des Blattes lautet: „Altar bey den XII Brüdern an der Carthauhsen in Nürnberg" (Abb. S. 92). Dargestellt ist über der mit einem Tuch bedeckten Mensa in einer rundbogigen vertieften Nische, offenbar mit sehr stark reliefierten, wenn nicht vollrunden Figuren, die Heilige Familie. Wieder wird die bühnenmäßige Raumillusion durch einen Teppich erzielt, der diesmal vor der Rückwand drapiert ist. Der Abbildung nach könnte er reliefiert gewesen sein, doch wäre bei der undeutlichen Wiedergabe, die Stiche dieser Zeit aufweisen, auch an einen gemalten zu denken. Rechts sitzt Maria aufrecht auf einer Bettlade mit Decke und Kopfkissen, in der Rechten hält sie die Milchflasche (im fränkischen Dialekt „Nudel", im schwäbischen „Ludl" genannt). Vor ihr steht auf zwei Schragen ein geflochtener Korb, in dem das gefatschte Kindlein liegt. Zu Füßen des Bettes ist ein kleiner fränkischer Bocktisch aufgestellt, der mit einer Decke belegt ist und auf dem eine zierliche Vase mit einem Blumenstrauß steht. Neben dem Tische ganz links sitzt auf einer Bank der hl. Joseph, der Garn von einer Garnhaspel aufrollt. Die starken Nimben der drei heiligen Personen sind offensichtlich Zutaten des Stechers und dürften sich nicht am Originale befunden haben. Die Darstellung ist in der volkstümlichen Ausspinnung des Evangeliums, der Vermischung des einmaligen, historischen Geschehens mit der zeitbedingten Aufmachung, dann aber in der lebensvollen Wirklichkeit einer szenischen Darstellung ein unmittelbarer Vorläufer der späteren Krippe. Wenn der Maßstab der Abbildung richtig wiedergegeben ist, müßten die Figuren im Vergleich zu der Mensa fast lebensgroß gewesen sein.

Dieser deutsche Krippenaltar hat seine Parallelen auch in Italien. Er findet sich dort im 15. Jahrhundert, offenbar nicht zu selten[1]). Auch die Darstellung der Maria im Wochenbett findet sich nach altchristlichen Beispielen[2]) vielfach in solchen Krippenaltären und Krippenreliefs in Italien[3]). Andererseits dürfen wir aber auch nach den obigen deutschen Beispielen annehmen, daß die einzeln vorkommenden Figuren „Maria im Wochenbett" in Deutschland auch zu Krippenaltären gehört haben. Die bekannte Gruppe im Bayerischen Nationalmuseum um 1340—50 stammt aus dem Zisterzienserkloster Heggbach (O.-A. Biberach, Württemberg), wo in einem Frauenkloster eine derartige gefühlvolle Darstellung naheliegt[4]). Sie kommt überdies in Schwaben und Deutschland in der Spätgotik vielfach vor[5]).

Wir haben also in den beschriebenen deutschen Reliefs zwei Typen der Vorstufen der eigentlichen Krippe vor uns: das Krippenrelief und den Krippenaltar. Eine fortgeschrittenere Auffassung des Krippenreliefs findet sich in einer ostdeutschen Darstellung des späten 16. Jahrhunderts[6]) oder in

[1]) Vgl. Josef Ernst-Weis, Ein Meisterwerk gotischer Plastik in Lothringen in „Elsaß-Lothringisches Jahrbuch" XIV (1935), S. 87ff. mit Abbildungen.

[2]) Der Stich, 7,5 : 13,1 cm, befindet sich in der Bildersammlung des Bayer. Nationalmuseums. Er ist signiert: „mühl fec." und dürfte aus einem Buche stammen. Von lokaler Seite dürfte dies Büchlein wohl unschwer nachgewiesen werden können. Der Stecher dürfte der Nürnberger Joh. Reinhold Mühl, Goldschmied und Radierer, 1631—1692, sein. Vgl. Allgem. Künstlerlexikon XXV, 213.

[1]) Vgl. Rud. Berliner, Denkmäler der Krippenkunst, Lief. IX, 1—4, VIII, 1—6.

[2]) Wulff-Volbach, Kat. Berlin III, Ergänzungsband, Berlin 1923, S. 67 J. 6654. [3]) Berliner, a. a. O., XV, 1.

[4]) Vgl. Halm-Lill, Die Bildwerke des Bayer. Nationalmuseums I, Nr. 110.

[5]) Jul. Baum, Gotische Bildwerke Schwabens, Augsburg 1921, S. 47ff. — Ders. Katalog, Stuttgart Nr. 27, S. 20, 80f.

[6]) Berliner, a. a. O., XX, 1.

EDUARD FISCHER-COESFELD I. W.; BAUERNGRUPPE AUS DER „COESFELDER KRIPPE"
Bekleidete Figuren. (Großeltern mit Enkel)

STICH VON JOS. R. MÜHL IM BAYER. NATIONAL-MUSEUM, MÜNCHEN

einer burgundischen Krippe des 15.[1]). In Deutschland lösen sich erst im 16. Jahrhundert die Figuren völlig vom Hintergrunde, wie bei Tiroler Figuren des 16. Jahrhunderts[2]). Möglicherweise gehörten aber auch diese noch nicht zu einer Krippe, sondern standen in der Predella eines Altares, wie wir dies noch um 1640 an dem volkstümlichen Altar der niederbayerischen Wallfahrtskirche Sammarei bei Passau (B.-A. Vilshofen), gefertigt von Jakob Brendel, als letzten Ausläufer dieser Aufstellungsart finden[3]).

Georg Lill

## DIE RELIQUIENGLÄSER IM KLERIKALSEMINAR ZU FREISING[4])

(Die Abbildungen sind Eigenaufnahmen des Autors)

In der Novembernummer 1933 dieser Zeitschrift haben wir uns bereits mit Reliquiengläsern beschäftigt und müssen hier auf das dort Gesagte verweisen. In diesem Aufsatz sind zwei Gruppen solcher Gläser abgebildet, die aus der Diözese Augsburg stammen und im dortigen Diözesanmuseum (Maximiliansmuseum) aufbewahrt werden. Eingehender haben wir diese Sammlung in der Zeitschrift „Das Schwäbische Museum" (Heft 3, Jahrg. 1931) besprochen und sind zu folgendem Ergebnis gekommen: 1 Glas ist venezianisch, 15. Jahrhundert, die übrigen süddeutsch 15. bzw. frühes 16. Jahrhundert; neben dem Nuppenglas besonders hervortretend der gedrehte runde oder achteckige Magelbecher.

Vielleicht ist es kirchengeschichtlich, sicher aber kulturgeschichtlich interessant zu sehen, wie die Reliquiengläser einer anderen, und zwar der benachbarten Diözese München-Freising beschaffen sind. Leider können wir auch hier dokumentarische Angaben über die Zeit der Beisetzung so gut wie in gar keinem, über die Kirche, in der sie erfolgte nur in einem Falle machen. Immerhin kann man Ort und Zeit der Entstehung ziemlich genau auf Grund von Vergleichsstücken feststellen, bei einigen Formen aber ist es bedauerlich, daß die Hoffnung, es genauer tun zu können, auch diesmal wieder enttäuscht wird. Allgemein kann man sagen, daß die Freisinger Gruppe in ihrer Zusammensetzung merklich abweicht von der Augsburger. So sollte man doch annehmen, daß infolge der Handelsbeziehungen Augsburgs zu Venedig, überhaupt zu Italien, venezianische Gläser stark vertreten seien. Wir finden aber dort nur ein einziges, dem 15. Jahrhundert angehöriges Stück von etwa 20, in Freising dagegen fünf ganz frühe Exemplare und drei spätere, also im ganzen acht, von etwa 25. Das scheint uns zu beweisen, daß diese Gläser nicht auf dem Handelsweg über die Alpen kamen, sondern in erster Linie durch Vermittlung der kirchlichen Behörden.

Die vier farblosen konischen Becher (Abb. S. 94 u. 95 unten) sind italienische Arbeiten, möglicherweise noch aus dem 13. Jahrhundert. Auf einem Abendmahlsbild von Giotto (geb. um 1266 in Florenz, gest. daselbst 1337, tätig in Florenz, Rom, Padua, Neapel, Verona, Ferrara, Assisi und Ravenna) finden wir sie aus farblosem Glas mit rotem Wein gefüllt. Damals gab es an vielen Orten Italiens Glashütten, z. B. in Rom. So wie Papst Gregor VII. schon der longobardischen Königin Theodolinde gläserne Ampullen mit Märtyrerblut gesandt hat (Domschatz von Monza), so werden auch Päpste des 13. bzw. 14. Jahrhunderts solche Becherchen mit Reliquien der Diözese Freising gestiftet haben. Diese Gläser waren mit Bleidekkeln versehen, wie man auf dem einen Bilde noch sehen kann (Abb. S. 95 unten).

Wir kommen zu dem interessantesten Glase der Kollektion (Abb. S. 94), dem einzigen Stück, bei dem sich die Herkunft nachweisen läßt. Es stammt aus dem Altar der Epistelseite der Expositurkirche in Ottenhofen bei Ebersberg in Oberbayern. Als Daten für die Beisetzung werden die Jahre 1359 oder 1499 genannt. Auf dem Wachsdeckel ist ein Siegel aufgedrückt, auf dem man einen Heiligen mit Schlüssel und den Namen Chunrad erkennen kann. Der Schrift nach stammt das Siegel aus dem 14. Jahrhundert, in dessen Verlauf es Bischöfe bzw. Weihbischöfe des Namens Konrad gegeben hat. Wäre das Glas deutsch, müßte es in dieser Zeit grün sein, die Perlennuppen verweisen auf den Orient, der eingestochene Boden und der gezackte Fußrand wiederum auf Europa und die weiße Farbe endlich auf Venedig. Es ist also ohne Zweifel ein im 14. Jahrhundert in Venedig-Murano unter syrischem Einfluß entstandenes Glas. Man hat schon aus gewissen in „Damascener Art" be-

[1]) Berliner, a. a. O., XXI, 3. [2]) Berliner, XIV, 1.
[3]) Kunstdenkmäler von Niederbayern, H. XIV. B.-A. Vilshofen, S. 283 u. Abb. 223.
[4]) Vgl. Die christliche Kunst XXX (1933/34), S. 54ff.

malten Emailgläsern, die im 13. oder 14. Jahrhundert in Venedig entstanden sind, geschlossen, daß dort syrische Glasmacher tätig waren. Dieses Glas ist also ein weiterer Beleg dafür. Eine ganze Gruppe dieser Gattung steht im Allerheiligen-Museum in Schaffhausen (Brunnenfund). Eine Variante dazu sehen wir auf Abb. S. 94 unten b. Es ist ebenfalls farblos und hat eine untere, schmale Nuppenzone, die durch einen Faden gegen die obere, glatte abgegrenzt ist, ohne daß an dieser Stelle eine Erweiterung des Gefäßes eintritt. Es scheint, daß diese Variante gerade vom Bayerischen Wald übernommen worden ist. Nur, daß die Masse grün wird und aus den Perlen die gotischen Fladen entstehen. Ein frühes Stück dieser Art zeigt Abb. S. 94 unten a, ein späteres Abb. S. 94 unten d, zu dem das genaue Gegenstück im Regensburger Museum steht. Wir kommen aber damit schon ins späte 15. bzw. frühe 16. Jahrhundert. Auf dem berühmten Abendmahlsbild Albrecht Altdorfers von 1517 ist ein solches zu sehen. Hierher gehört auch das entzückende blaue Gläschen in Freising (Abb. S. 96 unten), das am Mundrand von feinsten schwarzblauen Fäden umsponnen ist. Es zeigt in seinem Bau schon die strengere Form des Renaissance-Humpens mit dem gegliederten Standring und dürfte somit dem frühen 16. Jahrhundert angehören. In dieselbe Zeit möchten wir das hübsche dunkelgrüne Glas in Fäßchenform versetzen (Abb. S. 94 unten c), das nicht mehr die gotische Belebtheit zeigt, sondern nur mit einigen großen Nuppen in lockerer Anordnung verziert ist.

Die übrigen Nuppengläser (Abb. S. 94 u. 95) haben alle die Form des Krautstrunkes in wechselnder Größe, Färbung und Abwandlung, und stammen sicher aus dem Bayerischen Wald. Philippus Apianus hat auf seiner berühmten Karte von 1568 die Hütten verzeichnet, wo sie hergestellt worden sind. Bei Reichenberg an der Schwarzach fügt er sogar eine kleine Zeichnung eines solchen Glases bei.

Einer der Freisinger Krautstrünke (Abb. S. 95) enthält eine Cedula, die 1256 datiert ist. Da das Glas frühestens dem 15. Jahrhundert entstammt, gibt es nur zwei Möglichkeiten: entweder die kleine Urkunde ist einem älteren Reliquienbehälter entnommen, der durch dieses Glas ersetzt wurde, oder es liegt eine Verwechslung vor. Vielleicht gehört sie zu einem der italienischen Bechergläschen auf Abb. S. 94 oben.

Auch die beiden gedrehten Magelbecher (Abb. S. 95 unten d u. e) sind noch gotische Formen und dürften im Bayerischen Wald entstanden sein. Der Name leitet sich ab vom mittellateinischen mediolum, einem Maßgefäß. Zum Unterschied von den früher hier abgebildeten Augsburger Magelbechern, die im ganzen gedreht sind, beginnt bei ihnen die Drehung erst mit dem ersten Drittel bzw. in der Mitte. Wir müssen also für die Augsburger Stücke eine andere Herkunft annehmen. Vielleicht die damals noch enger verbundene Schweiz, wo dieses Gefäß unter dem Namen „Miol" allgemein im Gebrauch war. „Ein miol luter win" heißt es in einem alten Bericht.

Die drei letzten Stücke (Abb. S. 96 oben) zeigen die Form der Scheuer. Es handelt sich hier um einen Gefäßtyp, der u. E. einmal gründlich erforscht werden müßte. Die frühesten Exemplare sind aus Olivenmaser gefertigt, was schon auf den Ursprung im Orient hinweisen dürfte. Im 14. Jahrhundert kommt sie aus Burgund herüber. Als einfache und Doppelscheuer finden wir sie auf unzähligen gotischen Bildern, und viele Originale in Holz und Metall haben sich erhalten. Die drei Freisinger Glasscheuern sind farblos und im Anfang des 16. Jahrhunderts in Venedig entstanden. Zwei in Deutschland, eine in Venedig. Dafür spricht auch der schöne blaue Faden, der bei dem mittleren Stücke den Mundrand umsäumt. Sie zeigen uns, daß man Gebrauchsgläser beliebiger Art zur Aufnahme der Reliquien verwendete. Im Halleschen Heiltumbuch (Schloßbibliothek in Aschaffenburg) ist sogar eine chemische Retorte mit abgebrochener Röhre abgebildet, die als Reliquienbehälter verwendet war.

Phot. Bayer. Nationalmuseum, München

METZ, ST. MARTIN: RECHTES RELIEF DES GRABDENKMALS BAUDOCHE DE HEU IM NÖRDLICHEN QUERHAUS. Mitte des 14. Jahrhunderts

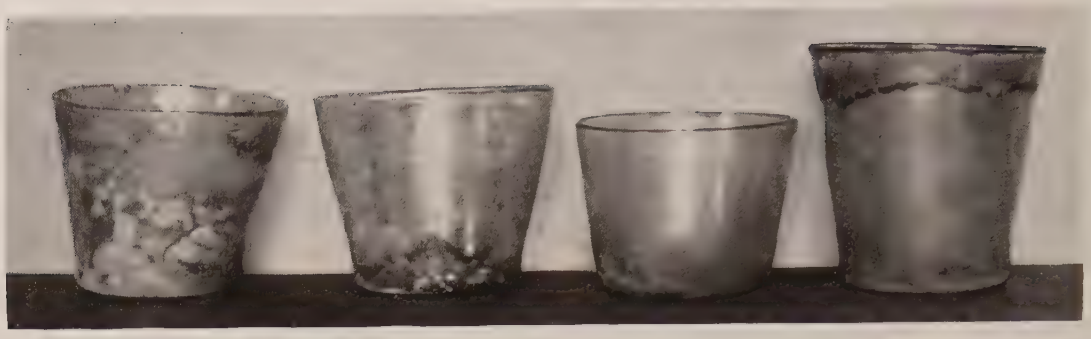
Wir sehen, daß uns diese Gläser allerhand erzählen können. Was würden sie uns erst alles sagen, wenn wir wüßten, aus welchen Altären sie stammen, wenn die Cedulae mit den Beisetzungsurkunden und den Märtyrernamen alle erhalten wären und die Deckel noch die unversehrten Siegeln der Weihbischöfe hätten? Es wäre dringend zu wünschen, daß man, wo immer ein solches Glas einem Altare entnommen wird, darauf Bedacht nimmt, daß diese wichtigen Dokumente erhalten bleiben und auch nicht verwechselt werden.

Ludwig F. Fuchs

## Bücherschau

Roswitha Bitterlich, Schwarz-Weiß-Kunst. 148 S. mit 75 Abb. Gr.-8°. Verlag Felizian Rauch, Innsbruck. Kart. RM. 6,—, geb. RM. 7,70.

Ein Mädchen von 16 Jahren, geboren 1920 in Bregenz, heute in der sechsten Klasse der Frauenschule in Innsbruck, der Abbildung nach ein natürliches Geschöpf ohne Effekthascherei, legt einen Band von Zeichnungen vor, den man immer und immer wieder mit steigender Verwunderung durchblättert. Ein Wunderkind? Ja, wenn man will ein Wunderkind wie Wolfgang Amadeus Mozart, nur auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Kunst ist eben nichts Erlernbares, sondern ein freies Gnadengeschenk Gottes, das in geheimnisvoller Weise schon in einer Kinderseele lebt, in einer anderen wieder nicht. Technisch wie seelisch sind diese Bilder ein Phänomen. Wie dieses Mädchen schon



Italienisch. Farblose Becher mit wenig oder fast gar nicht eingestochenem Boden. 6—9 cm

a b c d

a grün. b von der Epistelseite der Expositurkirche in Ottenhofen bei Ebersberg, 1359 oder 1499. Wappen: Hl. Chunradus mit Schlüssel und Bienenkorb, farblos. c hellgrün. d hellgrün

a
trübgrün

b
farblos, 10 cm

c
dunkelgrün, 8 cm

d
trübgrün

RELIQUIENGLÄSER IM KLERIKALSEMINAR IN FREISING

hellgrün mit Cedula von 1256 | hellgrün, 12 cm | trübgrün | hellgrün

farblos, 7 cm | trübgrün, 9 cm | hell-trübgrün, 10 cm

a | b | c | d | e | f

a farblos mit Bleideckel. b hellgrün (Bergemeyer-Fuß). c dunkelgrün. d tiefgrün, 7 cm. e trübgrün. f grüne Ampulle mit Siegel, ganz in Wachs eingehüllt

RELIQUIENGLÄSER IM KLERIKALSEMINAR IN FREISING

a b c

RELIQUIENGLÄSER IM KLERIKALSEMINAR IN FREISING

a Scheuer, deutsch, 16. Jahrh. b Scheuer, Venedig, gezackter Fußrand, hellblauer Mundrand, 15. Jahrh. c Scheuer, deutsch, 15. Jahrh. Alle drei farblos

als Kind von fünf Jahren Sinn und Gefühl für Rhythmik der Linien im Scherenschnitt zeigt, wie die Naturbeobachtung (Pferde) dazu kommt, wie dann Märchen, Spuk, Karikatur an Boden gewinnt, all das ist auf das höchste erstaunlich. Das Erstaunlichste bleibt, daß es sich nicht nur um gefällige, sondern auch um tiefe Auffassungen handelt, z. B. das traumhafte Gebilde eines „Trolltanzes", das unheimlich-lächerliche Schweigen in den „Gästen", das hörbar Schleichende im „Ewigen Juden", das beißend Satirische in der „Familie". Gewiß kann man bei ihr wie bei jedem jungen Menschen Anregungen feststellen, z. B. von den Präraffaelitten, Ostasiaten, von Goya, Kubin u. a. Aber schließlich will dies nicht mehr sagen, als beim jungen Goethe die Abhängigkeit von Hans Sachs, Shakespeare, der Bibel usw. Verarbeitet ist es eben doch bei Bitterlich. Ihr angeborenes Können liegt in einer blindgängerischen Sicherheit für Linie, Rhythmus, dekorativer Verteilung. All das ist mit absoluter Selbstverständlichkeit des Geschmackes und Gefühles hingesetzt. Geht man tiefer, wird man vielleicht fühlen, wie das Rhythmisch-Melodische der Zeichnung (z. B. Pferde, Abb. 72) stärker ist als das Gebaute, Erarbeitete, das logische Wissen um den Kern eines Kniegelenkes. Hier fühlt man eben das mehr Instinktive als das Erkämpfte, was noch zur letzten Krönung des großen Künstlers gehört. Es wäre nur zu wünschen, daß dieser Naturbegabung von seltenem Eigenwuchs eine sehr feinfühlige und pädagogische Führerhand die letzte Festigkeit geben würde. Dann könnte der Gefahr einer Manier, die nur zu leicht solchen Begabungen droht, vorgebeugt werden. Es sind auch einige charaktervolle religiöse Zeichnungen im Buche vorhanden.

Georg Lill

Wilhelm Müseler, Geist und Antlitz der romanischen Zeit — Geist und Antlitz der Gotik. 2 Bände. Verlag Safari, G.m.b.H., Berlin. Berlin 1936. Je 126 S. mit 149 resp. 146 Abb. Gr.-8°. Geb. je 4,80 RM.

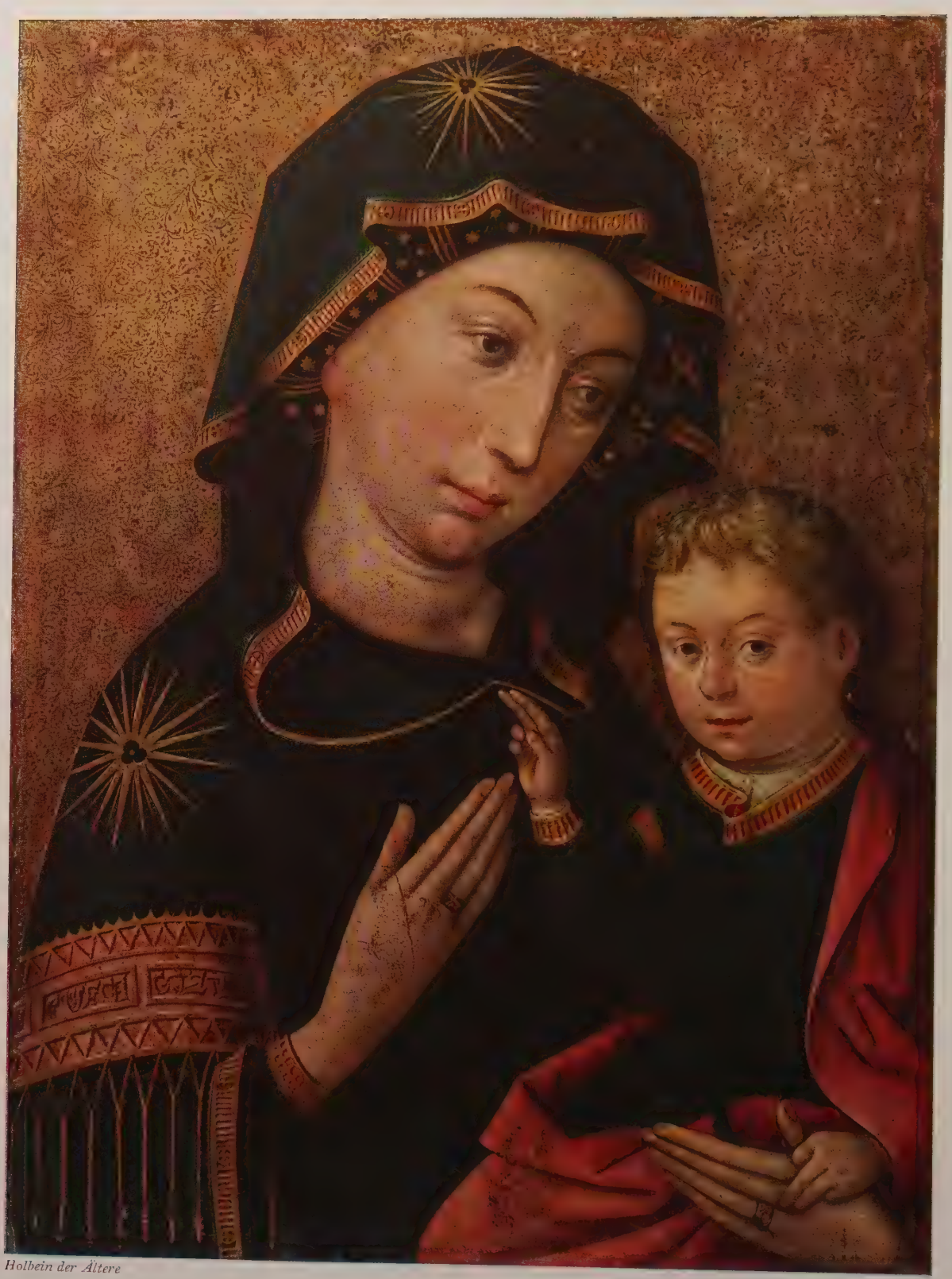
Jeder Band bringt in geschickter systematischer Anordnung große ganzseitige Ansichten von Figuren und Einzelköpfen der betreffenden Periode. Es werden Ritterfiguren, Bischöfe, Marien-, Apostel, Engels-, Königs-, Frauenköpfe gegenübergestellt, so daß bei den guten Aufnahmen der einzelnen Museen und Lichtbildstellen eindrucksvolle Übersichten dem Auge zum Vergleich geboten werden. Weniger gut ist der Text. In einer häufig sehr oberflächlichen und banalen Art werden einige, ziemlich willkürliche Tatsachen historischer, literarischer, musikgeschichtlicher Art zusammengestellt, dem sich Ausführungen über Baukunst, Malerei, Skulptur anschließen. Gerade die letzteren Darlegungen sind in ihrer Eilfertigkeit häufig irreführend, ja direkt falsch. Die kunstgeschichtlichen Perspektiven, z. B. über die Bedeutung der Kirchen von Gernrode und Quedlinburg (S. 18/19), über den Sinn der Proportion (S. 20), die Bemerkungen über die romanischen Wandmalereien (S. 21), die falsche Einstellung zu Stil und Natur, die Unkenntnis der ikonographischen Typenbildung zeigen häufig völlige Unkenntnis. Schließlich gibt es doch einige Bücher in Deutschland, in denen man sich auch bei einer eiligen Arbeit vorher orientieren kann, z. B. Dehio, Pinder usw. Das, was einem die Bücher eigentlich sagen sollten, wie nun Geist und Antlitz vom Geistigen, Volksmäßigen, Zeitlichen her bestimmt war, das ist gar dünn und nichtssagend geraten.

Georg Lil'

RELIQUIENGLAS IM KLERIKALSEMINAR IN FREISING. Blau mit fast schwarzen dünnen Fäden, 8 cm

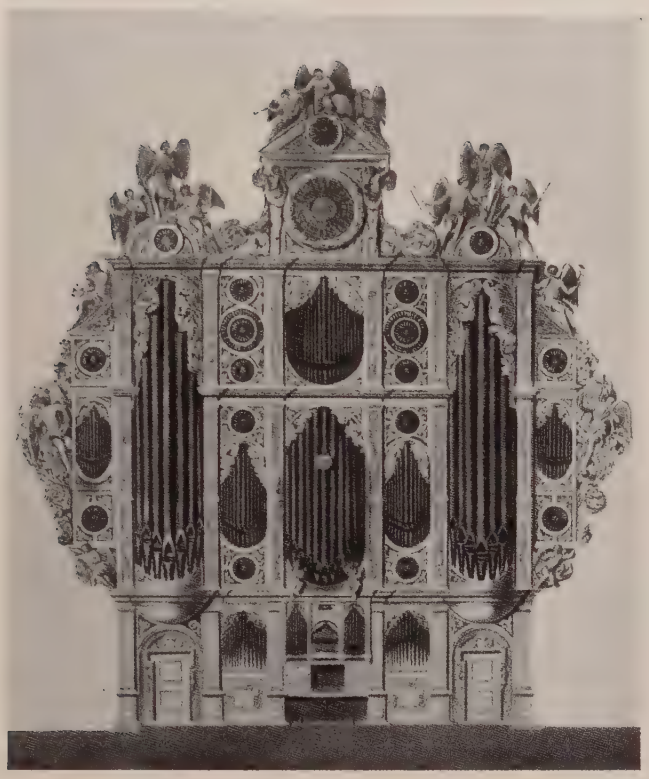
Für die Schriftwaltung verantwortlich: Dr. Georg Lill, München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2; Dr. Michael Hartig, München; Dr. Richard Hoffmann, München. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: Karl Rexhausen, München. — D. A. III. Vj. 1936 3800 (zur Zeit ist Anzeigen-Preisliste Nr. 2 gültig). Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag, GmbH., München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2. — Druck: F. Bruckmann AG., München.

Bezugspreis halbjährlich RM. 8,— franko; Einzelhefte RM. 1,75; Postscheckkonto München 1440.



*Holbein der Ältere*

GFCHKM



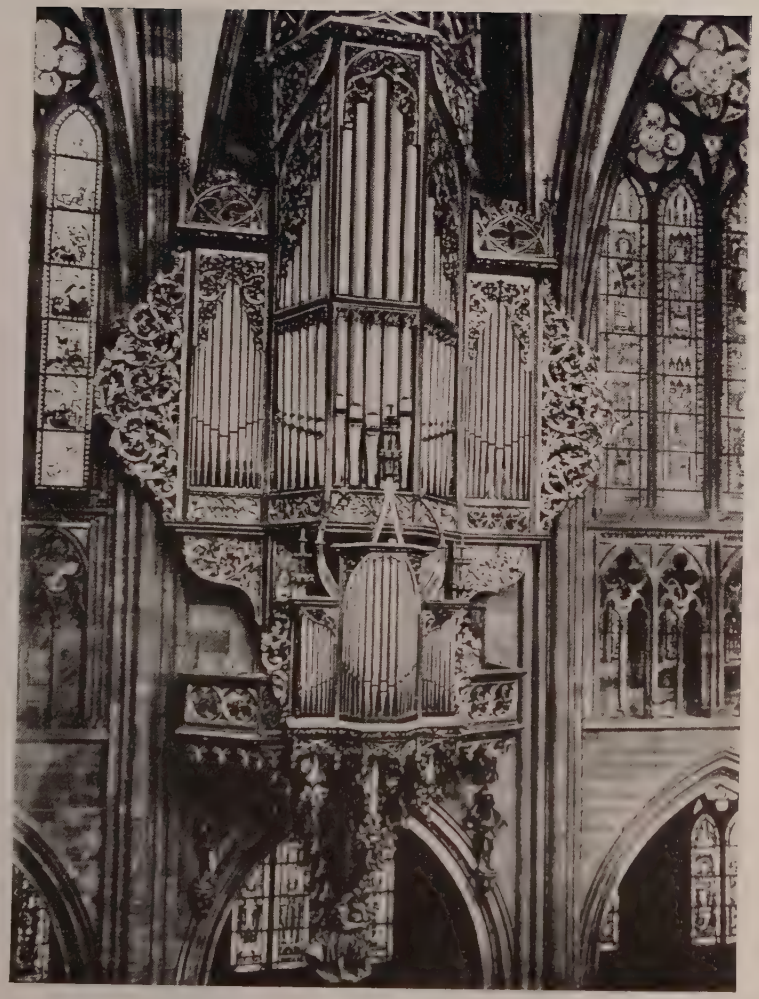
ORGEL ZU ST. PETER UND PAUL IN GÖRLITZ
Die „Sonnenorgel" wurde 1697—1702 von Eugenio Casparini erbaut, einem in Italien berühmt gewordenen deutschen Meister, der in seine Heimat zurückgekehrt, hier sein größtes Werk schuf, wobei auch Andreas Silbermann Gehilfe war
Aufbau: Brustwerk — Hauptwerk — Oberwerk. Seitliche Pedaltürme

# DER KÜNSTLERISCHE ORGELPROSPEKT

Von JOSEPH WÖRSCHING

Nicht allein durch zeitbedingte Fortschritte und technische Neuerungen der jüngsten Jahrzehnte ist die Orgel in ein neues Stadium ihrer reichen Geschichte getreten, die durch die Kirche so außerordentlich befruchtet wurde. Durch die Kirche ist die Orgel ja erst zu einem bedeutenden Faktor der musikalischen, besonders aber der kirchlichen Kunst im Laufe der Jahrhunderte geworden. Vor allem hat aber die Orgelbewegung und die dadurch ausgelöste Orgelrenaissance ihr in jüngster Zeit in der klanglichen Äußerung eine völlige Änderung, eine neue bzw. die ursprüngliche Sinngebung gebracht. Selbstverständlich und folgerichtig hat auch die neue Kunst, künstlerische Revolution und Evolution am äußeren Aussehen der Orgel grundlegend geändert. Orgelgehäuse — Orgelprospekt war dem neuen künstlerischen Trieb und Gestaltungswillen nicht weniger willkommenes Objekt.

Der Sinn eines Orgelgehäuses ist ein mehrfacher. Als orgelbautechnische Notwendigkeit soll es die inneren Teile der Orgel gegen fremde unberufene Eingriffe und zerstörende Einflüsse aller Art schützen und muß deshalb zweckmäßig und praktisch sein in Anlage und Aufbau. Gar oft ist ihm deshalb auch die statische Sicherung des Instrumentes zugedacht. Es soll ferner nach außen hin in künstlerischer Beziehung eine befriedigende Lösung darstellen, für sich schon als äußerer Schmuck der Orgel wirken. Nicht zuletzt soll es noch ein allseits wirksames Ausstattungsstück des Raumes sein, sei es ein Kirchenraum, Konzertsaal usw.



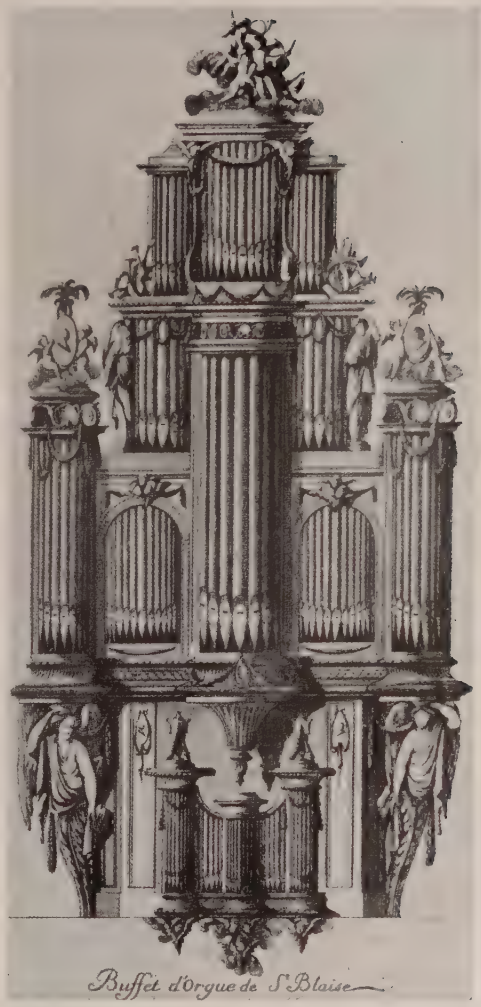
ORGEL DES STRASSBURGER MÜNSTERS

Erbaut 1489 von Fr. Krebser aus Ansbach. 1713—16 von Andreas Silbermann mit einem neuen Orgelwerk versehen. 1894—96 von H. Koulen-Straßburg umgebaut. 1934/35 abermals von E. A. Roethinger-Straßburg mit einem völlig neuen Werk versehen (Schleifladen und mechanische Traktur). Diese Orgel, welche zu den großartigsten Kompositionen gehört, hat allerdings im Laufe der Zeit die seitlichen Flügelbilder verloren, an deren Stelle Schnitzereien getreten sind

ORGEL DER ST.-ANNA-KIRCHE IN AUGSBURG

Erbaut 1512 nach einem Entwurf des P. Flötner. Die gemalten Flügel stammen von Hans Holbein d. J., der auch die für die Baseler Münsterorgel schuf

ORGEL DER KATHOLISCHEN HOFKIRCHE IN DRESDEN
Erbaut 1750—53 von Gottfried Silbermann-Freiberg. Das Oberwerk steht hinter dem überragenden Teil der großen 16'-Prinzipalpfeifen des Mittelturmes
Aufbau: Brustwerk — Hauptwerk — Oberwerk. Seitliche Pedaltürme




ORGEL DER FÜRSTL. ABTEIKIRCHE ST. BLASIEN (SCHWARZWALD)
Erbaut 1752—55 von Johann Andreas Silbermann-Straßburg. Das größte von der berühmten Orgelbauerfamilie geschaffene Werk. Der künstlerische Entwurf stammt unter Mitarbeit Silbermanns von P. M. D'Ixnard und ist dem Werk des Künstlers „Recueil d'Architecture" (Straßburg 1791) entnommen, das er seinem großen Bauherrn Fürstabt Martin Gerbert gewidmet hat
Aufbau: Rückpositiv — Hauptwerk — Oberwerk
Aus architektonischen Gründen sind zwar seitliche Türme vorhanden, hinter denen sich aber nicht das Pedal befindet

Es ist ein erfreuliches Zeichen in dieser Zeitenwende, daß dem reichen Gebiete des künstlerischen Orgelprospektes in Wort und Schrift erhöhtes Interesse und Verständnis entgegengebracht wird und nicht zum Nachteil. Erst muß das Wesen des Instrumentes verstanden sein und erst dann kann ein Architekt die Prospektfrage orgelmäßig lösen. So haben wir nun die wertvollen Arbeiten von Burgemeister[1]), Mund[2]), dann vor allem Supper[3]), Kaufmann[4]) und Ellerhorst[5]).

Die Entwicklungsgeschichte des Prospektes lehrt, daß die Ursache seines Werdens und der erste Zweck der Schutz des Orgelinnern war, des klingenden Materials und der mechanischen Teile. Auch heute, im Zeitalter der pneumatischen und elektrischen Orgel, gilt das noch, soll dem einen hohen materiellen und künstlerischen Wert darstellende Instrument eine lange Lebensdauer beschieden sein. Darum ist die erste Form ein geschlossener Schrein. Um jedoch das Ausklingen der Pfeifen, vor allem aber die einwandfreie Ansprache der vordersten Pfeifenreihe, des Prinzipals (französisch Montre bzw. Prestant), der sorgfältigst aus glänzendem Zinn und Kupfer gearbeitet wird, zu ermöglichen und diese bald auch durch Schnitzereien und charakteristische Aufstellung der Pfeifen gezierte Schauseite sehen zu können, ist die Vorderseite mit beweglichen Flügeltüren versehen. Diese werden beim Spiel geöffnet und hernach wieder geschlossen. Auch diese Flügel erfahren künstlerische Ausstattung und werden oft von ersten Künstlern gemalt. Das ist der Orgelprospekt der Gotik und frühen Renaissance (Abb. S. 98).

Mit der bald einsetzenden Vergrößerung der Orgeln d. h. dem Bau mehrerer Klaviere mit dazugehörigen selbständigen Werken tauchen neue Fragen in der Gestaltung des Prospektes auf, die auch nach neuen Lösungen drängen. Fürs erste konnte man leicht, wie schon die vorigen Abbildungen beweisen, ein neues Ergebnis finden, in dem man das kleinere zweite Werk als Positiv an der Brüstung der Empore hinter dem Rücken des Spielers aufstellte und in künstlerischer Beziehung als kleines Abbild des großen Orgelkastens behandelte. Das Motiv des Rückpositives wurde so jahrhundertelang bis zur Zeit der Romantik von Orgelbauern und Künstlern als wertvolles dekoratives und klangliches Glied kultiviert. Als noch weitere Manualklaviere dazukamen, deutete deren Name Brustwerk bzw. Oberwerk die Stellung unter und über dem Hauptwerk, dazu der nach außen hin sichtbare und dazugehörige Pfeifenprospekt dieser Werke die dementsprechende Eingliederung an. Außerdem ist ja die fortschreitende Stilentwicklung zum Barock hin dieser künstlerischen Gestaltung sehr förderlich. Das freie, selbständige Pedal wird zu beiden Seiten in den mächtigen Pedaltürmen untergebracht und dadurch gleichsam der architektonische Rahmen des Orgelkunstwerkes geschlossen. Selbst ein Johann Andreas Silbermann (1712—1783) formt seine Prospekte in dieser Art, obwohl er das Pedal hinter das Hauptwerk setzt und trotzdem er bei seinem Ansehen und Einfluß neue Gedanken hätte verwirklichen können.

Wir sehen also, daß der Orgelprospekt des Barocks rein funktionell gedacht und geworden ist. Wenn er sich mitunter aus vielen baulichen Gliedern zusammensetzt, ist er doch der analoge, sichtbare Ausdruck des Orgelwerkes. Diese logische, konstruktive Abhängigkeit ist eine gewisse Bürgschaft für die Schönheit und Klarheit der Verhältnisse wie auch in Größe und Klang zwischen Haupt- und Nebenwerk die regelmäßige Proportion 2:1 viel hierzu beiträgt.

Unsere heutige Anschauung geht allgemein dahin, daß die werkmäßige Gliederung schlechthin orgelmäßig und ideal ist. Diese wiederholt sich in dieser klassischen Orgelperiode in unzähligen Beispielen immer wieder nach folgendem Schema:

1. Rückpositiv — Hauptwerk;
2. Brustwerk — Hauptwerk;
3. Hauptwerk — Oberwerk;
4. Rückpositiv — Hauptwerk — Oberwerk;
5. Brustwerk — Hauptwerk — Oberwerk;
6. Rückpositiv — Brustwerk — Hauptwerk — Oberwerk

---

[1]) Burgemeister, L., Der Orgelbau in Schlesien. Straßburg 1925. Kap. 3: Die künstlerische Gestaltung der Orgeln (S. 54—79).

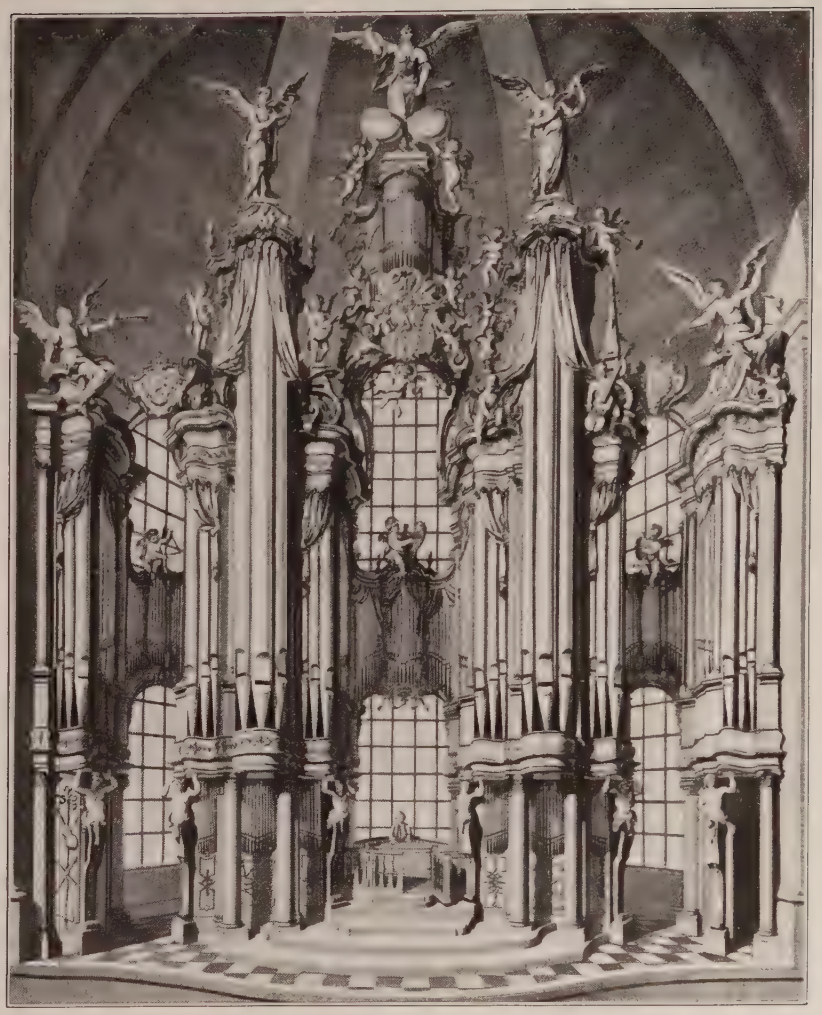
[2]) Mund, H., Geschichte und Bedeutung des Orgelgehäuses. Augsburg 1926. Referat für die Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst (Bericht S. 114—121).

[3]) Supper, W., Architekt und Orgelbaumeister. Würzburg 1934. Diese Schrift ist wegen der vornehmlich praktischen Einstellung für Architekten höchst empfehlenswert.

[4]) Kaufmann, W., Der Orgelprospekt in stilgeschichtlicher Entwicklung. Mainz 1935.

[5]) Ellerhorst, P. W., Handbuch der Orgelkunde. Einsiedeln 1936. Vgl. die Besprechung dieses Werkes in „Die christliche Kunst", XXXII (1935/36), S. 287/88.

ORGEL DER ABTEIKIRCHE ETTAL
Erbaut um 1770 von J. G. Hörterich aus Dirlewang. Bei wunderbarer Rokokodekoration noch rein werkmäßiger Aufbau: Hauptwerk — Oberwerk. Seitliche Pedaltürme
Hörterich pflegte aber auch noch das Rückpositiv, z. B. Polling 1765



GROSSE ORGEL DER ABTEIKIRCHE WEINGARTEN
Nach einem im Besitze des Verfassers befindlichen Exemplar der „L'art du facteur d'orgues" des Dom Bédos. Vollendet 1750, entstammt sie dem künstlerischen Entwurf und der technischen Ausführung des Orgelwerkes von Joseph Gabler. Alles ist in Einzelheiten zerlegt, und der Meister spielt virtuos mit diesen Mitteln

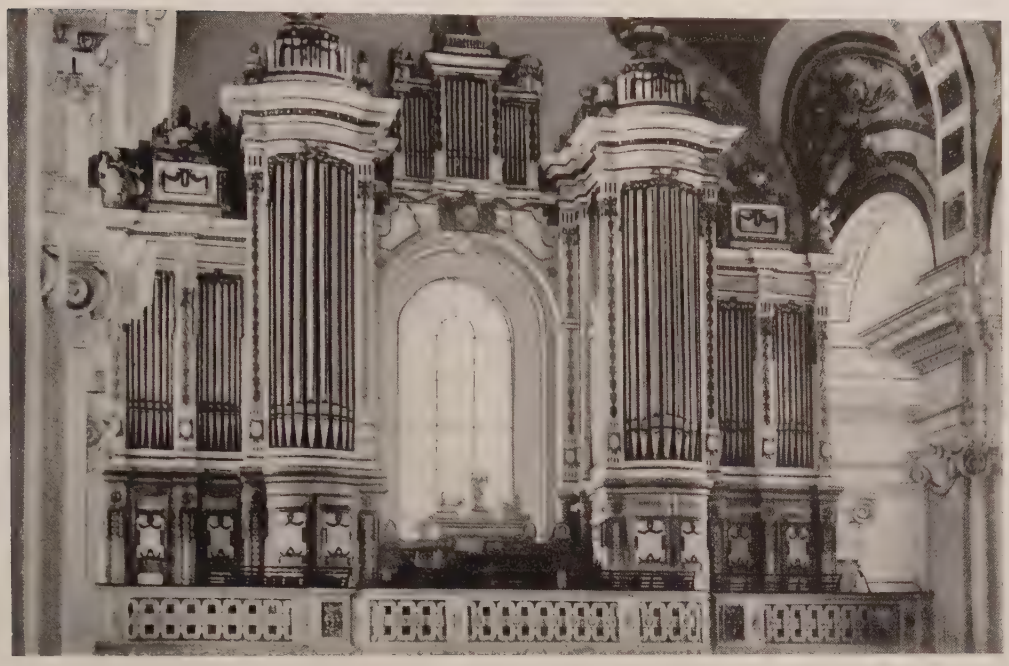
ORGEL IN DER ABTEIKIRCHE ST. PAULIN IN TRIER
Entwurf von Balthasar Neumann. Um 1752. Der Prospekt ist schon sehr flächig ohne werkmäßige Gliederung

Das Pedalwerk wird je nach schulischer Einstellung hinter dem Hauptwerk oder zu beiden Seiten aufgestellt.

Diese glanzvolle Zeit der Orgelbaukunst hat vollendete Leistungen hervorgebracht, die bis heute nicht übertroffen sind, da sie vom Wesen des Instrumentes aus erfunden, in genialer Einfachheit bei freiester künstlerischer Gestaltungsmöglichkeit in Einzelheiten orgelmäßig sind (Abb. S. 97, 99, 101).

Rokoko und Klassizismus schaffen hier nun neuen Wandel. War bis dahin eigentlich der Orgelbauer auch der Schöpfer des Prospektes gewesen[1]), so bekommt jetzt der Architekt beim äußeren Entwurf der Orgel das Übergewicht, der sie völlig seiner Bauidee und dem Raum eingliedert und nur mehr malerisch behandelt. Alles wird nun zur Dekoration, die

[1]) Johann Andreas Silbermann fertigte stets das Modell des Orgelkastens, falls er von einem Bildhauer/Schreiner an Ort und Stelle gefertigt wurde und nicht in seiner Straßburger Werkstätte auf eigene Kosten. Auch der Ottobeurer Prospekt wurde in den Grundgedanken noch vom Orgelbauer Ch. Riepp angegeben.



ORGEL IN DER ABTEIKIRCHE ROT A. D. ROT (WÜRTTEMBERG)
Erbaut 1785/86 von Johann Nep. Holzheu aus Ottobeuren. Schon ein typischer Flächenprospekt, dessen Eindruck durch die klassizistische Architektur noch gehoben wird

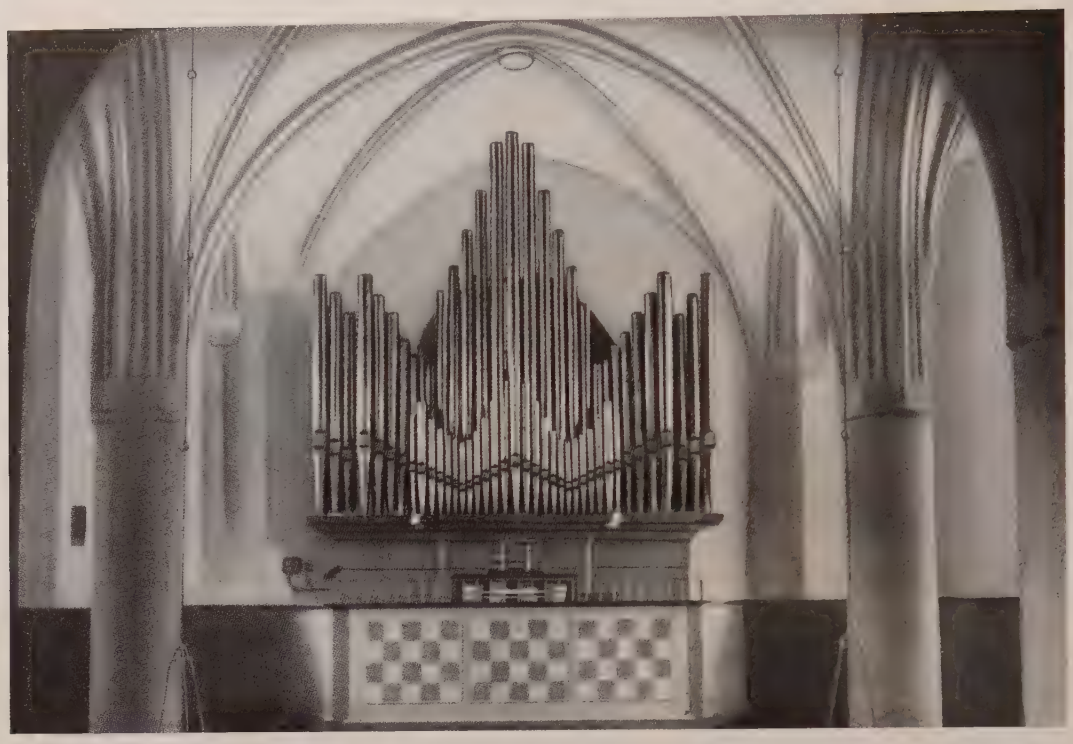
Pfeifenfelder werden phantastisch und beziehungslos behandelt, wie ja auch der klangliche Aufbau der Orgel in dieser Zeit grundlegend verändert wird. Der Werkcharakter wird von der Stufendynamik der Manuale abgelöst. In Süddeutschland sind diese neuen Gedanken am besten ausgeprägt in den Werken der großen Meister Joseph Gabler (Weingarten und Ochsenhausen) und Johann Nep. Holzheu (Neresheim, Obermarchthal, Rot a. d. Rot u. a.). Man kann bei Holzheu eigentlich schon von einem Flächenprospekt reden, der aber immerhin noch von charaktervoller Schönheit ist. Ferner muß man Gabler zuerkennen, daß er es verstanden hat, trotz aller Auflösung und Phantastik in Weingarten einen imponierenden Gesamteindruck zu erreichen. Selbst ein Dom Bédos[1]) stand 1750 auf seiner Orgelreise staunend vor dem Werk und widmete dieser Orgel den größten Kupferstich seines monumentalen Orgelbuches, wenn er auch weiter mit dieser Orgel nichts anzufangen wußte. An und für sich gehören die Prospekte eines Dom Bédos auch hierher[2]), trotzdem sie Ausdruck der von ihm beschriebenen klassischen französischen Orgelbaukunst sind, die das dritte und vierte Klavier bzw. Récit und Echo in anderer Weise wertet und nach außen hin nicht betont (Abb. S. 101—103).

Der Tiefstand, die Anarchie im Orgelprosepkt kommt mit der Zeit der Romantik, die ohne jegliche Bindung zum typischen Orgelklang, der in dieser Zeit auf der gleichen tiefen Stufe steht, Gehäuse romanischen und gotischen Stiles schuf. Zu diesem Zwecke übertrug die Romantik falsch verstandene Motive der Steinarchitektur sinnlos und ohne eigene Art auf die Schauseite der Orgel. Dazu ging diese Zeit ungeheuer rücksichtslos vor und zerstörte unzählige, künstlerisch oft äußerst wertvolle Prospekte der früheren Zeit, ohne dafür einigermaßen Gleichwertiges zu schaffen. Es ist begreiflich, daß die Orgelbewegung auch die Reaktion gegen diese konstruierte Ausdruckslosigkeit im Prospekt werden mußte.

Der heutigen Dispositionsweise und dem zeitgemäßen Orgelklang liegt wieder das Werkprinzip zugrunde. Und wenn unser Orgelbau wirklich von positiv-künstlerischen Kräften belebt ist, muß er auch die Fähigkeit und Ausdruckskraft haben, den Orgelprospekt mit den heutigen Mitteln technisch einwandfrei, sinngemäß und künstlerisch gestalten zu können.

---

[1]) Bédos de Celles P. Fr. OSB, L'art du facteur d'orgues. Paris 1766—78. p. 470 ff., Pl. LXXVII.
[2]) l. c. Pl. XXX—XXXIII.



ORGEL IN DER EVANGELISCHEN STADTKIRCHE IN BAD WILDUNGEN
Entwurf: Dr. Bleibaum-Kassel. Ausführung: Walcker & Co.-Ludwigsburg. Schöner Werkprospekt aus Kupfer, der ruhig und feierlich wirkt

Es wäre nichts gedient, wenn man sich darauf beschränken würde, nur mustergültige alte Prospekte zu kopieren, die als Neuschöpfungen nicht der künstlerische Ausdruck unserer Zeit und daher kunstgeschichtlich für die Gegenwart und Zukunft bedeutungslos sind. Gerade der werkmäßige Aufbau mit seinem sachlichen Grundgedanken ist für moderne Ausdrucksweise und Sachlichkeit wie geschaffen. Letztere zeigt sich in der fast ausschließlichen Anwendung des sogenannten offenen Prospektes, mit dem in England schon vor Jahrzehnten Versuche gemacht wurden. Durch gute Aufstellung der Pfeifen, die womöglich aus den verschiedenen heute verwendeten Werkstoffen, Zinn, Zink, Kupfer und Holz, gebaut werden, sind schon erfreuliche Lösungen erzielt worden. Desgleichen lassen sich in diesem Sinne mit Erfolg Zungenstimmen wieder im Prospekt verwenden, eine Gepflogenheit, die seit dem altspanischen Orgelbau[1]) und seit Casparini und seiner Görlitzer Orgel außer Übung gekommen war (Abb. S. 104—108).

Mit großem Erfolg sind in der neuesten Zeit auch reine Flächenprospekte von vornehmer Schönheit und Kraft des Ausdruckes kultiviert worden. Gerade hier kann die für den Kultraum eigene sakrale Feierlichkeit erzielt werden, während der Werkaufbau eine gewisse Gefahr zum Spielerischen bietet. Es muß aber beim Flächenprospekt, wenn irgendwie möglich, durch Bewegung der Grundrißlinie, der Formung und Stellung der Labien und der durch die Länge der Pfeifen sich ergebende Oberlinie jegliche Erstarrung vermieden werden (Abb. S. 109—112).

Immer wieder bleiben schöne Orgelpfeifen, namentlich aus der Familie der Prinzipale, das erhabenste und treffendste Dekorationsmittel, das beste arteigene Ausdrucksmittel, zumal wenn mit Ausnahme des Sockels so vielfach jegliche Holzzier, Rahmenwerk usw. entfällt. Direkt pfeifenlose Orgelprospekte sind immer Ausnahmen gewesen, obwohl wir schon in der Barockzeit dafür Beispiele haben, so bei Dom Bédos[2]), dann in der von Ch. Riepp in Salem in zwei Schränke gebauten kleinen Chororgel und einem originellen Entwurf für die

[1]) Vgl. Merklin A., Organologia. Madrid 1924.
[2]) l. c. Pl. LXXIX.

ORGEL IN ST. JOSEPH IN VIERSEN
Entwurf und Ausführung von J. Klais-Bonn. Ein sehr klarer Werkprospekt

große rückwärtige Orgel in Ottobeuren von 1766, die ja bis heute noch nicht gebaut ist. Auch dieser Entwurf geht auf Riepp zurück, der als geborener Ottobeurer durch die französische Schule gegangen ist. Bestimmt dürfte es wohl möglich sein auch dieses Motiv modern gestalten zu können, was bei der derzeitigen Materialknappheit an Zinn und Kupfer heute sogar sehr zeitgemäß und erwünscht wäre. Vielleicht macht auch hier Not erfinderisch.

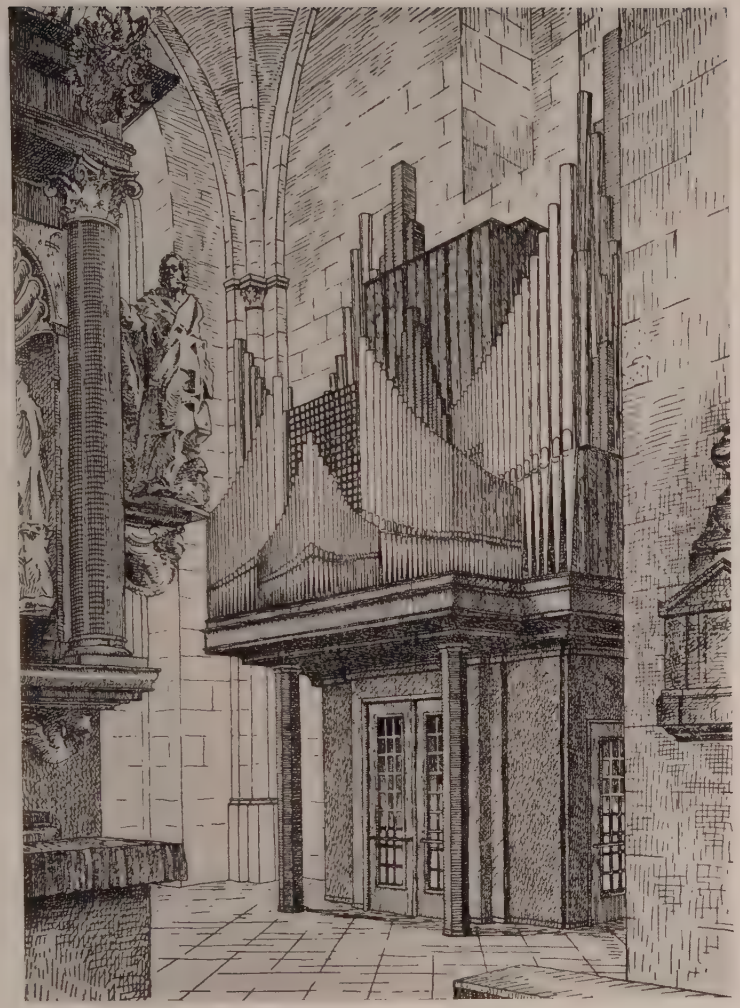
Auch die Malerei bei Ausstattung des Orgelprospektes heranzuziehen, wäre unter Umständen ein neuer, schöner Gedanke. Wenn es auch schwer sein dürfte, die Flügelmalerei mit dem modernen Orgelprospekt wie in alter Zeit in Verbindung zu bringen, obwohl bestimmt auch Lösungen gefunden werden können, so können besonders die umgebenden Wandflächen durch diesbezügliche Fresken belebt und mit dem Orgelwerk in Verbindung gebracht werden, namentlich wenn die Orgel eine Nische ausfüllt. Auch in der Barockzeit haben wir glänzende Beispiele, wo die ganze Umgebung der Orgel mit singenden und musizierenden Engeln plastisch belebt ist, z. B. Fürstenfeld u. a.

Die Orgel überhaupt nicht mehr mit einem Prospekt zu versehen, wurde auch schon in jüngster Zeit versucht. Es gehört aber dieser Art wohl nicht die Zukunft. Der Fachmann kann ja etwa über die sichtbare, schöne und qualitative Arbeit erfreut und befriedigt sein, aber der Laie hat bestimmt kein Verständnis für die in Reih und Glied ganz offen dastehenden großen und kleinen Pfeifen aus Holz und Metall. Jeder Ingenieur versieht seine Maschine nach Möglichkeit mit einer Schutzhaube und entzieht die technischen Schönheiten dem allgemeinen Blick (Abb. S. 114).

Es ist für die Zukunft unbedingtes Erfordernis, daß der Architekt, soferne er auf künstlerische Gestaltung des Orgelprospektes rechtmäßigen Einfluß haben will, in Orgelfragen genügend bewandert ist oder mindestens zur rechten Zeit sich mit dem Orgelbauer oder dem verantwortlichen Orgelsachverständigen bespricht, der in diesen Fragen ebenfalls zuhause sein muß und dessen Interesse sich nicht nur aufs Orgelwerk ausschließlich erstrecken darf. Es darf nicht sein, daß ein Baukünstler, soferne er vom Wesen dieses Instrumentes nichts versteht, dem Orgelbauer die Ausführung eines unorgelmäßigen, sinnstörenden, bizarren

ORGEL IN DER STADTKIRCHE ZU LINDENBERG (ALLGÄU)
Entwurf: Prof. Rank-München. Ausführung: Orgelbaumeister J. Zeilhuber-Altstädten (Allgäu). Schöner werkmäßiger Aufbau, der durch die Verwendung eines prachtvollen Zinnprospektes sehr vornehm wirkt (1934)

ORGEL ZU ST. ANTONIUS IN FRANKFURT A. M.
Entwurf und Ausführung von J. Klais-Bonn. Es sind zur Betonung des Werkmäßigen mit Erfolg Holz- und Zungenpfeifen verwendet



ORGEL IM DOM IN MINDEN
Entwurf und Ausführung von J. Klais-Bonn. Es ist noch der Schwellkasten sehr wirksam verwendet

ORGEL IN DER EVANGELISCHEN KIRCHE IN PLOCHINGEN
Entwurf: Dr. Supper-Eßlingen. Ausführung: Walcker & Co.-Ludwigsburg. Diese Orgel ist gut in den polygonalen Chorraum unter Anwendung des Werkprinzips hineinkomponiert. Zungenbecher sind sehr glücklich verwendet

ORGEL AUF DER WELTAUSSTELLUNG BRÜSSEL 1935
Entwurf und Ausführung von J. Klais-Bonn. Wurde trotz starker internationaler Konkurrenz allein mit dem Grand Prix ausgezeichnet

Entwurfes aufzwingt. Es ist, um ein Beispiel zu nennen, nicht nur einmal vorgekommen, daß man Dutzende von gleichen Pfeifen aneinanderreihte wie die Staketen eines Gartenzaunes und eine schöne moderne Lösung gefunden zu haben glaubte. Es können auf solche Weise durch die Sucht nach modernem Aussehen erschreckende Erzeugnisse der Laune zutage treten, die mit Orgel nichts zu tun haben und eine Verkitschung der Königin der Instrumente darstellen (Abb. 23/24). Es muß das Streben sein mit modernen Mitteln, mit modernen sinnvollen Prospekten Harmonie, Klarheit und sakrale Schönheit des Orgeltones auszudrücken und dem gedachten Raum einzugliedern, diesen in jeder Hinsicht zu beleben und damit zu bereichern, wie es der Ehre Gottes und wahrer Kunst entspricht.

## RELIGIÖSE PLASTIK AM RHEIN

Von A. HOFF

Reich an plastischen Begabungen ist die deutsche Kunst unserer Tage; aber sie ist auch vielfältig, diese deutsche Bildhauerkunst, in Inhalt und Form, in Werkstoff und Technik. So spiegelt sie die wachsende Polyphonie unseres geistigen Lebens. Die Bildhauerei ist bei uns gesunder als die Malerei; das empfindet man oft beim Gang durch Ausstellungen. Vor übereiligen Experimenten wird die Plastik eher bewahrt durch die heilsame Beschränkung des Stoffgebietes, durch die öfters gestellte Aufgabe am Bau und an bestimmtem Platz, durch den harten und kostbaren Werkstoff und die mühsame Arbeit am Werk, die erzieherisch wirkt. Die aufzuwendende Zeit und Mühe drängen den Bildhauer zum guten und gül-

ORGEL IN DER CHRISTKÖNIGSKIRCHE IN ANTWERPEN
Entwurf und Ausführung von J. Klais-Bonn. Verbindung von Werk- und Flächenprospekt

tigen Werk. Entscheidend für die Werthaftigkeit ist aber die geistige Sinnerfüllung der Arbeit. In dem seelischen Gehalt und darum auch in der Äußerung desselben durch die Form kann es heute keine verpflichtende Einheit geben. Welten stehen sich gegenüber im Werk der bekannten deutschen Bildhauer unserer Tage: bei Wilhelm Lehmbruck oder Ernst Barlach, bei Georg Kolbe oder Gerhard Marcks, bei Ludwig Gies oder Ewald Mataré.

Auch die landschaftlichen Sondergebiete unseres Vaterlandes können solche Einheit nicht spiegeln wie in gesegneten früheren Zeiten. Wer hier am Rhein beschwingte Leichtigkeit oder Eleganz der Form oder innerliche heitere Art der Plastik erwartet, der täuscht sich sehr. Eine herbe Schwere lastet vielmehr darauf. Die den Rheinländern angeborene Freude an malerischen Mitteln und an kostbarem Werkstoff, die einst die reichste Blüte im Goldschmiedewerk zwischen Rhein und Maas trieb, bricht heute nur hier und da wieder durch. Der Sinn des Grenzlandes im Westen für formale Schönheit ist natürlich auch nicht ganz erstorben; aber er bestimmt nicht den Charakter. Eher hat sich der knorrige Sinn niederrheinischer Bildschnitzer erhalten. Von einer rheinischen Plastik schlechthin zu sprechen, das wäre bei der heutigen Vielstimmigkeit verfehlt.

Für die wuchtige schwere Art heutiger Plastik am Rhein mag das Werk Jupp Rübsams ein Beispiel sein. Von vollplastischer, räumlicher, gedrängter Fülle ist seine bildhauerische Gestaltung. Es ballt sich die plastische Masse des Gesamtwerks wie die der Einzelheiten. Stein ist ein wesentliches Material für den Künstler. Aus harter Basaltlava ist seine große Dreifaltigkeitsgruppe an der Anstaltskirche in Düren (vgl. diese Zeitschrift XXVIII [1931/32], S. 167). Christus als Schnitter erscheint eingetieft in einen Grabstein von Rübsam in Marienthal bei Wesel. Er trägt die inhaltsreiche Umschrift: „Saat, von Gott gesät, dem Tage der Garben zu reifen." Trotz flachen Reliefstils ist auch hier das plastische Empfinden stark und die innere Haltung wuchtig. In der Kirche von Marienthal, wo Pfarrer Winkelmann eine Pflegestätte junger religiöser Kunst schuf, steht ein kraftvoller hl. Joseph in Holz von Rübsam (Abb. S. 116). Kernig wie die plastische Form ist auch die Charakterschilderung des heiligen Nährvaters Christi, der in den meisten Darstellungen der neueren Zeit in die Ebene süßlicher

ORGEL DER ABTEI KNECHTSTEDEN
Entwurf und Ausführung von J. Klais-Bonn. Altar, Chor und Orgel haben wieder die ideale liturgische Einheit erlangt. Eines erwächst aus dem anderen. Die Lösung ist höchst modern, originell und doch sakral

Weichlichkeit absinkt. Früher hat Rübsam in der Akademiker-Gedächtniskirche in Leipzig die Kreuzwegfolge in steinernen Hochreliefs gearbeitet. In packender Art sind die dramatischen Vorgänge geschildert und die Typen der Figuren kernig herausgearbeitet. Aus neuerer Zeit stammt eine Madonna in großer ruhiger Haltung, kraftvoll und erhaben zugleich im Ausdruck Die Formen und Flächen runden sich und äußern gütige Milde; dabei ist jede Einzelheit plastisch räumlich empfunden. Das große Friedhofskreuz in Wettringen wurde 1932 ausgeführt. Der Korpus ist in Kupfer getrieben und auf einem Kreuz aus Stahlträgern montiert. Der knappe vollplastische Charakter kommt der Technik des Treibens glücklich entgegen. Majestätische Ruhe des Ewigen ist in der kraftvollen Haltung und dem Ausdruck des Herrn verkörpert, des Siegers am Kreuze. Das bestimmt den Charakter aller Form.

Mit Jupp Rübsam innerlich verwandt erscheint der jüngere Bildhauer Kurt Zimmer-

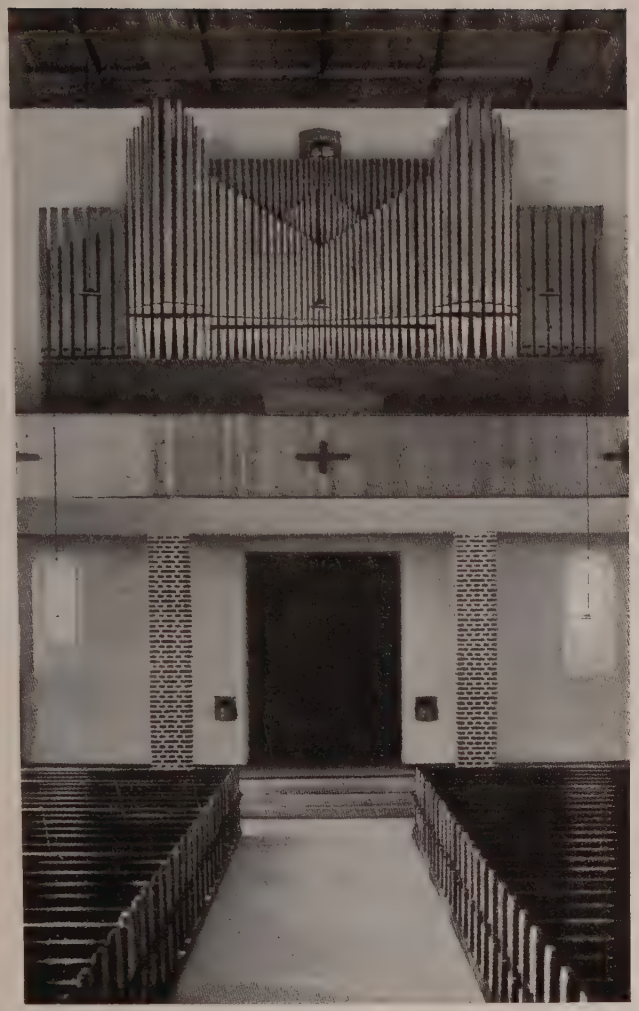
ORGEL DER NEUEN KIRCHE IN DATTELN
Entwurf: Architekt Hugo Pfarre-Datteln. Ausführung: Walcker & Co.-Ludwigsburg. Flächenprospekt von guter Wirkung

mann. Sein Kruzifix für Guardini überbetont noch die männliche Kraft, das Heroische des Opfers. Aber es steckt schon sehr viel plastisches Empfinden und innere Erfüllung der Form darin. Kleinere Reliefs mit religiösen Darstellungen geben Zeugnis von dem wuchtig plastischen Charakter seiner Arbeiten und von der lebendigen Vorstellungskraft (Abb. S. 115).

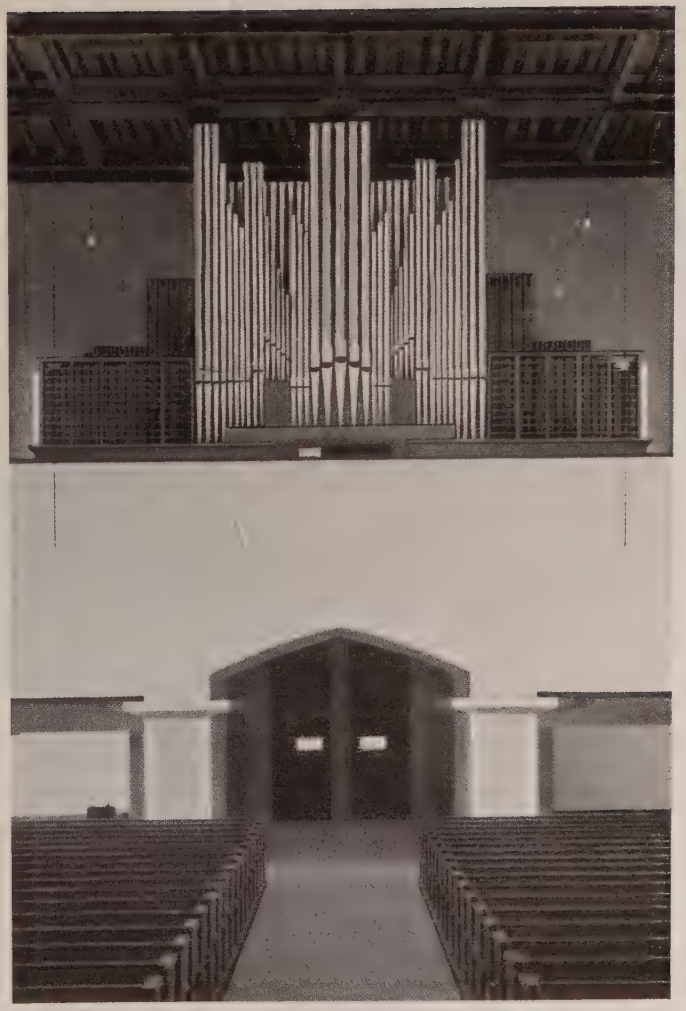
Lyrischer und zarter in der Auffassung und Formung ist Kurt Schwippert, der wie die beiden schon genannten Künstler in Düsseldorf schafft. Er erlöst aus dem Stamm des Holzes nur eben so viel, wie unbedingt notwendig für die Aussage erscheint. Ton, der dem leisen Druck der Hand nachgibt, ist ihm ein sehr willkommenes Material. Viel Zartheit und Feinheit legt er in Linien und Flächen, in Erhabenheiten und Vertiefungen hinein. Dabei fehlt ihm keineswegs die Kraft monumentaler Gestaltung. So schuf er die vierzehn Stationen und die Tafel der Kriegerehrung in Straelen in der am Niederrhein beheimateten Keramik. In gleichem Material gestaltete er fünf hochragende Schwerter als Kreuze, Sinnbild der fünf Kriegsjahre, auf dem Friedhof in Fischeln bei Krefeld. In Marienthal findet man in einer Nische der Kirche eine Marienklage in dunkel glasierter Keramik von ergreifendem Ausdruck der Bewegung. Als stilles Andachtsbild steht im Park der Siedlerschule Matgendorf eine Madonna in Kunststein. Die Pfarrkirche in Düsseldorf-Lohausen gestaltete der Architekt Hans Schwippert, der Bruder des Bildhauers, im Innern in eindringlicher schlichter Formensprache um (Abb. S. 117). Kurt Schwippert führte die Bronzereliefs des Tabernakelschreins durch (Abb. S. 119). Auch in diesen Reliefs ist die große plastische Masse der Gestalten räumlich stark empfunden; dabei haben die Formen oft malerisch fließenden Charakter, um den Ausdruck des Geheimnisvollen, Untergründigen zu erreichen. Um die Gestalt der Madonna geht es diesem Künstler immer wieder; in Holz oder Keramik schuf er ihr Bild voll Zartheit und Feinheit der Empfindung (Abb. S. 116). Für die Provinzialverwaltung der Rheinlande formte er vor einigen Jahren Kruzifixe in Silberguß, die vor allem für Schulen Verwendung fanden. Der mit langem Rock bekleidete Christuskörper neigt sich vom Kreuze zu den Menschen herab. Später gestaltete er Kruzifixe mit keramischem Korpus auf Holz von fast romanischer Strenge in Haltung und Ausdruck. Sie sind preiswert und zählen zur besten heutigen religiösen Hauskunst. In den alten Kloster-

ORGEL IN DER FRIEDENSKIRCHE IN NÜRNBERG
Entwurf: Prof. Dr. Bestelmeyer-München. Ausführung: Steinmeyer & Co.-Öttingen. Die Kompositon dieses Flächenprospektes ist sehr einheitlich und von guter Proportion

NEUE ORGEL IN DER FRAUENKIRCHE IN MÜNCHEN
Entwurf: Bildhauer Hans Miller-München. Ausführung: Steinmeyer & Co.-Öttingen. Diese Lösung lehnt sich sehr an die gegebenen Verhältnisse (Höhe, Fenster, Gewölbebogen) an und wirkt daher sehr füllend, aber doch auch wieder trotz des Imposanten fast leicht. Gegenüber der früheren „gotischen" Orgel eine Wohltat



Das mit gerader Oberlinie abschließende hintere Pfeifenfeld ist unlogisch, wie auch die seitlichen Holzpfeifen funktionslos sind. Es besteht zum übrigen nur eine Beziehung, indem alles auf dem gemeinsamen Sockel steht



Dieser Orgelprospekt ist sinnlos und zerfällt in einzelne kulissenhaft wirkende Teile. Außerdem wirken die Metallpfeifen sehr unruhig und unklar

GEGENBEISPIELE

ORGEL IN DER BLINDENANSTALT DÜREN
Entwurf und Ausführung von J. Klais-Bonn

gebäuden von Altenberg, der herrlichen Zisterziensergründung, richtete Hans Schippert die Führerschule des Jungmännerverbandes ein. In der Kapelle trägt das Altarkreuz einen von Kurt Schippert in Elfenbein geschnitzten Korpus. Auch hier ist die ruhige Gewißheit der Überwindung von Leid und Tod in die Form eingegangen. Zart fließen die Linien dahin; der kostbare Stoff wird in der Feinheit der Bearbeitung entscheidend. Selbst im Stein zeigt Schwippert viel Beschwingtheit der Linien und Flächen, wie etwa das Grabkreuz für den Friedhof in Bigge in Westfalen zeigt.

Gegenüber dieser symbolhaften Form wirkt die Holzplastik eines J. D. Sommer naturalistisch. Sommer sucht mehr die gesteigerte Menschlichkeit als das untergründig Bedeutsame. Hier ist die Gefahr des Steckenbleibens im nur Menschlichen, dort die des sich Verlierens im Andeutungsmäßigen. Von Sommer sah man in den letzten Jahren auf den Ausstellungen Gruppen der Verkündigung, der Heimsuchung, der Marienklage oder den predigenden Johannes.

In Köln schaffte und lehrte an den Kölner Werkschulen einige Jahre Hans Wissel, der heute an der Akademie in Königsberg wirkt. Seine vortreffliche Plastik als Hammerarbeit aus Metallblech wandte er auch vielfach auf kirchliche Werke an. So schuf er damals den Hauptaltar und einen kraftvollen Kruzifixus für Böhms Kirche in Neu-Ulm. Auf der mächtigen Altarwand der Kirche in Bischofsheim des gleichen Baumeisters hängt das monumentale Kreuz, dessen Korpus von Wissel voll einer ruhigen Größe und sieggewissen Kraft ist, die an die Auffassung der ottonischen und großen romanischen Kruzifixe gemahnt. Wissel hinterließ im Rheinland eine ganze Reihe ausgezeichneter Schüler, die handwerklich und künstlerisch gut vorgebildet sind. So treibt H. Rheindorf Metallplastik ganz aus Material und Technik heraus. Das Metallblech bleibt wie bei Wissel stark fühlbar und bestimmt jede Form. Entrückt sind die Figuren schon durch die Metallwirkung jeder nur naturalistischen Auffassung. So schuf Rheindorf in der katastrophal schlecht gebauten Kirche des Dominikanerklosters Walberberg Reliefs auf der Kirchentür und für die Kommunionbank in streng aufgefaßter Treibarbeit und vollplastische Symbolgestalten an dem merkwürdigen Altar-

Phot. von Associated Press (A. P. Photos) Photogr. Eschen-Winkler

KURT ZIMMERMANN-DÜSSELDORF: AUFERWECKUNG DES LAZARUS

umbau (Abb. S. 118). Er fertigte ein Vortragskreuz mit in Silber getriebenem Korpus. Eine Statuette einer Madonna in Silberblech hat Wucht und Größe und volkstümliche Schwere der Auffassung; dagegen scheint das Kind, das die Madonna vor sich hält, zu schweben. Auch seine Holzplastiken versieht Rheindorf manchmal mit Metallbeschlägen oder er faßt sie mit Gold und Silber. Im Holz wie im Stein sind seine Formen schwer und wuchtig. Vor allem aber liegt ihm die Treibarbeit nahe.

Einem großen, getriebenen Kruzifixus von K. G. van Ackeren, der jetzt in Beuel bei Bonn schafft, begegnete man auf einigen Ausstellungen der letzten Zeit (Abb. S. 120). Er verwendet die gleiche Art der Blechbehandlung wie Wissel; auch bei ihm wirken die Lötnähte zur Belebung der Flächen in ornamentalem Sinne mit. Aber die religiöse Auffassung ist eine andere; bei aller Ruhe und Größe sprechen mehr Einzelzüge mit. Für die Christ-Königs-Kirche von Holzmeister in Kleve trieb van Ackeren die feinen Engel der Tabernakeltür. Hier ist viel malerischer Reiz in der Reliefbehandlung.

Auf dem Friedhof von Marienthal steht auch ein Grabmal von J. Jaeckel, der auch aus

Phot. Helmke-Winterer-Düsseldorf
JUPP RÜBSAM: ST. JOSEPH IN MARIENTHAL. Holz

KURT SCHWIPPERT: MUTTERGOTTES. Skizze für Eiche

der Wisselschule stammt und in Köln arbeitet. Es stellt den hl. Bernhard von Clairvaux dar und ist vollplastisch in Kupfer getrieben. Stark und eindringlich ist die Geste des großen Predigers empfunden; einfach und auf wenige packende Züge beschränkt ist die plastische Form aus Technik und Material herausentwickelt.

In der Kirche von Marienthal selbst ist der Tabernakelschrein auf dem von Böhm entworfenen Altar von H. Wimmer aus Köln in versilberter Bronze (Abb. S. 122). Wie die Figuren aus dem Untergrund hervorwachsen, das erinnert an die großen Bernwardarbeiten in Hildesheim. Von starkem innerem Leben sind diese Gestalten erfüllt. Tiefgeschaute Sprüche sind in ausgezeichneter Schrift in den Reliefs ornamental mit verwandt. Wimmer, der auch von Wissel herkommt, trieb ein Altarkreuz in Silber für Pfarrer Dr. Grosche in Vochem (Abb. S. 121). Ernst und streng sind die Formen des Korpus. Als Goldschmied schafft Wimmer ausgezeichnetes Gerät. Seine Kelche und Monstranzen sind stark in der Erfindung und gehören zum besten heutigen Goldschmiedewerk.

In Köln arbeitet als Plastikerin auch Hildegard Domizlaff (vgl. Jahrg. XXV [1928/29], S. 225 ff.). Sie ist von anderer Art. Aus ihren neueren Arbeiten verdienen Kreuze und Leuchter für die Karitas-Krankenhaus-Kirche in Hohenlind hervorgehoben zu werden. Auch hier ist kraftvolle Auffassung in Form und Ausdruck. Es geht wieder um die Verkörperung der sieghaften Größe und Ruhe des Herrn. Auch dürfen Kleinarbeiten der Künstlerin wie Rosenkränze aus Holz und ähnliche Arbeiten nicht unerwähnt bleiben.

Über Hein Minkenberg, einen der typischsten Vertreter der niederrheinischen Bildhauerkunst, berichtete ich ausführlich im XXV. Jahrgang (1928/29), S. 249 ff. In ihm verkörpert sich stärkste Verbundenheit mit dem heimischen Volkstum. Drum sind seine Arbeiten im besten Sinne volkstümlich. Die äußere Geschlossenheit seiner Werke, deren wesentliches Material Holz ist, soll die innere ausprägen. Ursprünglich gesehen sind die Gestalten aus der Bevölkerung der Heimat heraus. Seine großen Apostelfiguren für St. Joseph in Rheidt können rechtmäßige Nachfolger alter Pfeilerplastik rheinischer Kirchen genannt werden (Abb. S. 124). Gruppen von kraftvoller Geschlossenheit schuf er im Judaskuß oder einer

Phot. Hanns Schwippert-Aachen

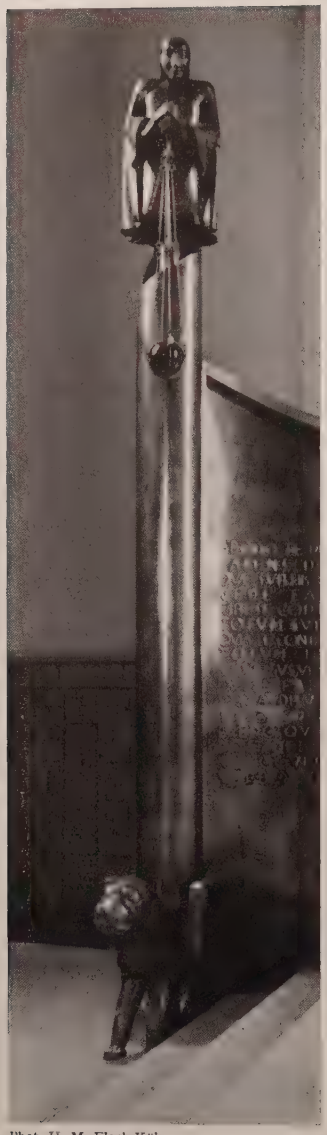
ALTARRAUM IN DER PFARRKIRCHE IN DÜSSELDORF-LOHAUSEN
Entwurf: Architekt Hanns Schwippert-Aachen. Tabernakel mit Bronzereliefs: Kurt Schwippert-Düsseldorf. Leuchter und Altarkreuz: Fritz Schwerdt-Aachen

Johannesgruppe. In einen Block aus Blaustein grub er seine Marienklage für ein Grabmal in sehr klarer Konturenführung hinein. Starke Madonnen von einfacher, volkstümlicher Art bildete er in Holz oder Keramik. Für Pfarrer Geller schnitzte er ein Kreuz mit ganz bekleidetem Korpus von ruhevoller Größe (Abb. S. 123). Auch Kreuze in Keramik als Hauskunst fertigte Minkenberg. Als Lehrer in Aachen hat er sich gute Nachfolge herangebildet, etwa in Martha Strätter. Heute schafft Minkenberg in Neuß.

In Aachen an der früheren Kunstgewerbeschule blieb auch Maria Eulenbruch nicht ohne nachwirkenden Einfluß. Ihre echt fraulich empfundenen Madonnen, wie auf Burg Rothenfels, sind bekannt. Ihr eigentümliches Material ist Keramik, das sie zu Kleinkunstwerken vor allem verwendet.

Hier muß auch der in der alten Victorsstadt Xanten wirkende Tonplastiker und Töpfer Josef Hehl genannt werden. Auch er hat den Charakter echter heutiger Volkskunst in seinen Arbeiten. Denn sie sind ursprünglich handwerklich und volkstümlich einfach und fromm empfunden. Aus dem Werkvorgang der hohl aufgebauten Tonplastik ergibt sich starke Vereinfachung und wuchtige Form. Das stimmt zu dem inneren Charakter der Auffassung vollkommen. Meist läßt er die größeren Figuren unglasiert, wodurch die Herbheit und der Ernst des Gehaltes noch mehr betont wird. Die heiligen Gestalten scheinen unmittelbar aus dem Bauernleben am Niederrhein geschöpft (Abb. S. 124).

Auf profanem Gebiet zählt Erich Kuhn schon lange zu den wesentlichsten Bildhauern am Rhein. Er konnte in der letzten Zeit eine große Kreuzigungsgruppe für den Hochaltar der neuen Kreuzkirche in Rüstern in Schlesien gestalten (Abb. S. 125). Es ist eine Arbeit in Eiche von kraftvollem plastischem Wuchs. Die räumlich empfundenen Massen und Einzelformen sind von großem Leben erfüllt und voll unmittelbarer Naturanschauung. Das Fließen der Konturen und Flächen wird durch die glatte Behandlung des Holzes erhöht. So treten zu plasti-



Phot. H. M. Flach-Köln

H. RHEINDORFF-KÖLN: ALTAR IN WALBERBERG. AUSSCHNITT
Bronze

schen auch malerische Werte. Gegensätzlich kraftvoll sind dazu Haare, Krone, Gewand ornamental gebildet. Die ruhige Getragenheit der Linien und Einzelformen stimmt zum inneren Gehalt der Kreuzigung, der als Thema das Kreuzeswort zugrunde liegt: „Es ist vollbracht." Bewundernd und anbetend im Leid blickt Johannes zum Herrn auf, der hier den Tod überwindet. Sehr charaktervoll ist dieser Kopf gebildet. Das stumme Leid der Mutter, die wissende Anteilnahme am Opfertod des Sohnes spricht ergreifend aus dem in sich blikkenden Antlitz der Madonna.

Seltsam aber unbedingt ehrlich ist das Suchen eines Fritz Peretti in Düsseldorf. Allem allzu Fertigen und Gekonnten ist er abgeneigt. Manchmal wirkt er dünn in seinen Arbeiten, manchmal unbeholfen. Aber es bricht eigenständiges Empfinden durch. Stein scheint der ihm gemäße Werkstoff zu sein. Eine Verkündigung in Marmor ist voll stiller Betrachtung über die Größe und das Geheimnis der Stunde. Eine größere Madonna in Stein ist erfüllt von ihrem inneren Geheimnis. Auf einigen Ausstellungen begegnete man einer sehr interessant behandelten Figur eines Ministranten in Holz von Z. von Székessy, der wie Peretti von Gerhard Marcks kommt, der aber schon sehr eigene Wege geht. Auf Th. Hammers in Neuß ist auch zu achten, dessen ausdrucksstarker Grabchristus oder dessen schwebende Madonna uns auf Ausstellungen begegneten.

Edwin Scharff, der nun an der Düsseldorfer Akademie lehrt, hatte in seinem malerischen Werk vor dem Kriege manche ausdrucksgesättigte Komposition über biblische Themen. Eine Überschau über seine Entwicklung, die er im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen gab, wies noch einige Kreuzigungsdarstellungen aus jener Zeit auf. Ein Kruzifixus in Holz aus 1923 war voll großer Beherrschtheit der Form und voll siegreicher Dynamik im Ausdruck.

Früher lehrte dort auch Ewald Mataré, der nun in Büderich bei Neuß schafft. Von ihm stammt eine sehr bedeutsame monumentale Figur eines Thomas von Aquin, deren farbige Fassung über einem Betonkern aus Mosaik gebildet ist. Solch plastisches Mosaik ist eine alte Technik. Man denke nur an das über acht Meter hohe Relief der Marienburg. Hier bei Mataré ist die plastische Form sehr streng und geschlossen, so daß das Mosaik in wenigen Tönen Grau-Schwarz, Weiß, etwas Rot und Gold stark mitspricht. Der Heiligenschein ist Marmor, die Taube auf der Schulter des Heiligen Alabaster mit Augen aus Korallen. Hier kommt die ganze Materialfreudigkeit des Rheinländers zum Durchbruch. Sehr tief ist das Antlitz des Heiligen geschaut, dessen geistiger Blick ins Unendliche zu dringen scheint. Das Werk war für eine Kirche in Berlin gemacht; es fand eine Stätte an der kleinen romanischen Kirche in Wittlaer. Dort steht es ausgezeichnet zu dem wuchtigen Turm mit seinem alten Tuffsteinmauerwerk. Nun soll es auch dort wieder weg. Dies Werk ist stark genug, zu warten, bis das Verständnis ihm entgegenreift. Von diesem Plastiker besitzen wir auch andere Werke der christlichen Kunst So schnitzte er ein Weihwasserbecken aus Ebenholz mit Elfenbeineinlagen, eine Taube, die über dem Wasser schwebt. Zart und fein ist die Auffassung, sauber und klar die Oberflächenbehandlung wie bei den bekannten Tierplastiken dieses Bildhauers. Holz liebt er besonders. In köstlicher Intarsientechnik hat er einen Tabernakelschrein mit sehr lebendig geschauter Symbolzeichnung geschaffen. Kelche hat er entworfen, teils wuchtig und kraftvoll, teils in blütenhafter Beschwingtheit aufsteigend (Abb. S. 126). Er war ein lebendiger Lehrer; zu seinen Schülern zählt der begabte Karl Damian.

An der Kunstgewerbeschule in Essen lehrt seit vielen Jahren Josef Enseling, von dem

KURT SCHWIPPERT-DÜSSELDORF: VERKÜNDIGUNG. TABERNAKELTÜRE IN DÜSSELDORF-LOHAUSEN. Ausgeführt in Bronze

es manch treffliches Werk christlicher Kunst gibt. Auch wäre noch manch anderer Künstler zu nennen. Es zeigt aber dieser Bericht schon die Vielgestaltigkeit des plastischen Lebens, das frische Bemühen gerade hier am Rhein um plastische Verwirklichung heutiger religiöser Schau.

# Rundschau

## Berichte aus Deutschland

### IM MÜNCHNER KUNSTVEREIN

Im Münchner Kunstverein zeigte das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege die alten Kunstwerke, die im Lauf des letzten Jahres unter der Leitung von Professor Dr. Lill restauriert worden sind. Vorab ist zu nennen der große gotische Schnitzaltar aus der Pestkapelle zu Hindelang von Jörg Lederer, dann eine Kreuzigung des Till Riemenschneider aus Aub bei Ochsenfurt und eine Kreuzigung aus der Werkstatt Riemenschneiders aus Eibelstadt, dann eine delikate Muttergottes aus der Zeit um 1370, die wohl mittelrheinischen Ursprungs ist, eine Muttergottes aus dem Regensburger Kunstkreis, deren Kind mit einer für die Zeit um 1330 erstaunlich burlesken Art die Beine überschlägt, dann ein Bild des älteren Holbein, die Muttergottes in der Art eines byzantinischen Gnadenbildes darstellend. Aufliegende Lichtbilder gestatten den Vergleich mit dem Zustand, in dem die Kunstwerke in das Landesamt für Denkmalpflege gelangten. Man hat sie von verfälschenden Zutaten und Übermalungen befreit. Man ist aber nicht so weit gegangen, wiederherzustellen, was an originalem Bestand verloren war. Nicht der Eindruck eines neuen Werks ist angestrebt. Der Takt der Restauratoren festigt vorsichtig den neuerschlossenen originalen Bestand und zieht in seine Konservierung das Abgeschabte und das Gesprungene ein. So ist anerkannt, daß ein Kunstwerk wie ein Mensch zur Greisenwürde gelangen kann. Über den Anlaß der Restauration hinaus bot die Ausstellung erwünschte Gelegenheit, den auf Altären und Postamenten entrückten Werken einmal nahe zu begegnen, vor allem jenem gotischen Schrein des Jörg Lederer mit den lebens-

K. G. VAN ACKEREN-BEUEL: KOPF EINES KRUZIFIXES. AUSSCHNITT
Treibarbeit

großen Figuren und dem unabsehbaren Reichtum an strömender und kraus strudelnder Schnitzerei.

In den Abteilungen der lebenden Kunst sah man unter anderem die tüchtige Porträtistin Marion Henseler und Gartenkeramik von Clary von Ruckteschell. Die Form der Vasen und Schalen ist vereinfacht. Die höheren geometrischen Ordnungen sind zurückgeführt auf das Kugelige, auf das flach Lagernde, auf das Zylindrische und auf den Trichter. Die matte Glasur und das Stehenbleiben einer körnigen Oberfläche sind weitere Kennzeichen für die Lust am Ursprünglichen und an der kraftvollen Dekoration. Kammerer

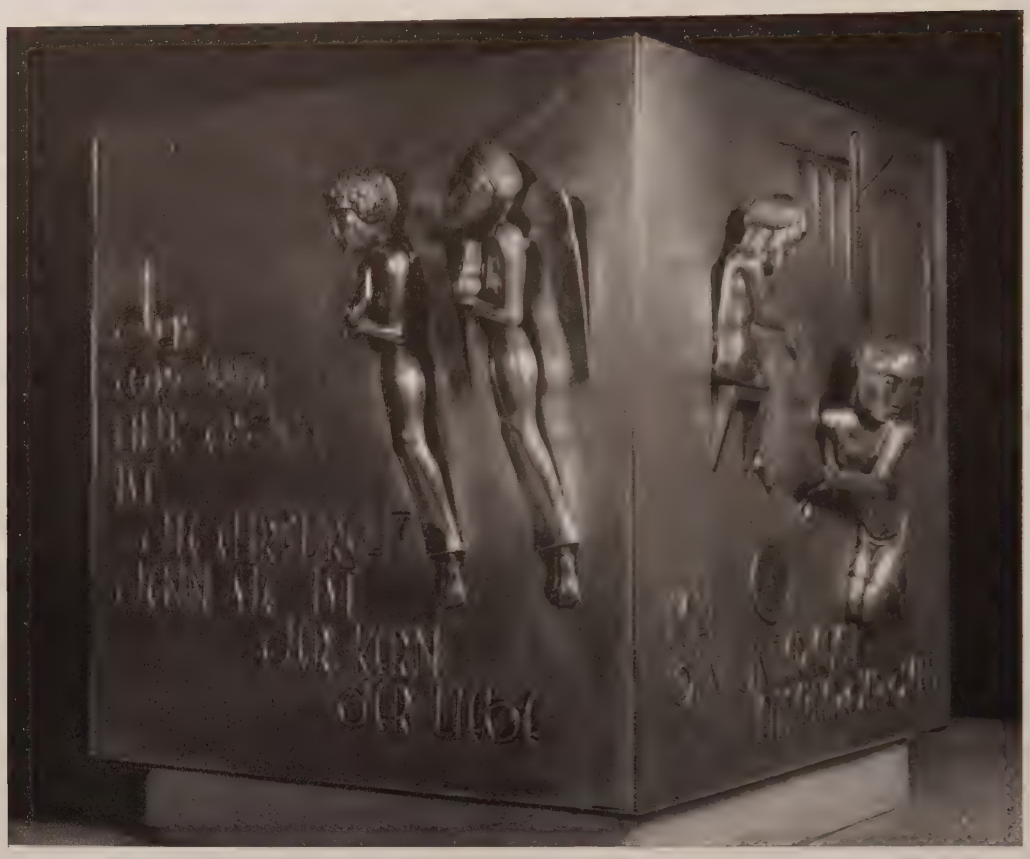
## Personalnachrichten

### JOSEPH BRAUN 80 JAHRE ALT

Am 31. Januar 1937 feiert Pater Joseph Braun S. J. in München, Professor der christlichen Kunstgeschichte an der theologisch-philosophischen Hochschule in Frankfurt, seinen 80. Geburtstag. Geboren in Wipperfürth (Westfalen), war er anfangs Weltpriester, trat aber 1890 in die Gesellschaft Jesu ein. In ausgedehnten Reisen durch ganz Europa erwarb er sich die umfassende Autopsie kirchlicher Kunstaltertümer, durch die er dann eine seit dem Jahre 1897 fast ununterbrochene Reihe von Publikationen mit einer ungemein tiefgehenden historischen und künstlerischen Gewissenhaftigkeit aufbauen konnte. Seine Arbeitsgebiete erstreckten sich vor allem auf liturgische Gewänder, Geschichte der Jesuitenkirchen in Belgien, Deutschland und Spanien, deutsche Goldschmiedekunst, den christlichen Altar, das christliche Altargerät und selbst noch in den letzten Jahren des hohen Alters auf die Reliquienbehälter. All diese Veröffentlichungen sind keine flüchtigen, schnell hingeschriebenen Gelegenheitsarbeiten, sondern gehören zu jenen seltenen Standardwerken, die in Gewissenhaftigkeit, Akribie, aufbauender Logik, Wahrheitssuchen und umfassenden historischen wie technischen Kenntnissen noch nach Generationen zu dem unentbehrlichen Rüstzeug von Kunsthistorikern, Theologen Kulturgeschichtlern gehören werden. Pater Braun zählt zu jener glänzenden Reihe von Ordenspriestern, die seit dem Mittelalter einer scientia perennis ihr irdisches Können, Wissen und Schaffen weihten. Nach einer solchen Lebensarbeit mag ein friedlicher Abend der Lohn sein, den der unermüdliche und stets liebenswürdige Gelehrte aber auch heute noch in

HEINRICH WIMMER-KÖLN: ALTARKREUZ. RÜCKSEITE

Silberschnitt und Ebenholz



HEINRICH WIMMER-KÖLN: TABERNAKELSCHREIN IN MARIENTHAL BEI WESEL
Bronze, versilbert. Entwurf: Dominikus Böhm-Köln

immer neuer wissenschaftlicher Betätigung sucht. So rufen ihm viele Freunde, Gesinnungsgenossen und Gelehrte auch anderer Weltanschauung zu seinem Gedenktage ein aufrichtiges „Ad multos annos" zu!

Georg Lill

## Forschungen

### ZUR BAUGESCHICHTE DES BAMBERGER DOMES

#### Ein Umbauprojekt von Franz Ignaz von Neumann 1733—1785

Soweit wir heute wissen, hat dem Bamberger Dom im Verlaufe seiner späteren Geschichte zweimal das Verhängnis eines Umbaues gedroht. Das erstemal am Anfang des 16. Jahrhunderts, als man sich mit dem Gedanken trug, den Ostchor in die damals als neueste Errungenschaft auf dem Gebiete des Bauens empfundenen Formen der oberitalienischen Renaissance einzukleiden. Dieser Plan, der wohl aus dem engeren Kreis der Peter Vischerschen Familie in Nürnberg stammen dürfte, ist heute noch im Louvre zu Paris erhalten. Das zweitemal 1768, als der Ingenieur-Obristleutnant Johann Jakob Michael Küchel (1703—1769), der Schöpfer des wundervoll malerischen Bamberger Rathauses, seinen großen Plan einer Neuordnung des Domes entwarf.

Hätte der eine, wenn die Vorhaben Wirklichkeit geworden wären, uns eines der prachtvollsten und großartigsten Beispiele staufischer Außenarchitektur beraubt, so hätte der andere im Innern mit seinem Plan die Ostkrypta zerstört, in der wir heute einen Höhepunkt deutsch-romanischer Raumkunst überhaupt erblicken. Beide Absichten sind glücklicherweise an der Geldfrage gescheitert, wenngleich von dem Küchelschen Projekte bekannt werden darf, daß es vom rein architektonischen Standpunkte aus etwas sehr Großzügiges und Überzeugendes an sich hatte und die auch heute noch nicht gelöste Frage einer praktisch befriedigenden Neuordnung des Domes wirklich gelöst hätte. Zu diesen bisher bekannten Umbauplänen ist seit kurzem die Kenntnis eines dritten getreten, dessen Grundzüge in einer in Bamberg aufbehaltenen Grundrißkopie aus dem frühen 19. Jahrhundert niedergelegt sind. Er rührt von Franz Ignaz von Neumann her, dem großen Sohn der genialsten Architektenpersönlichkeit des 18. Jahrhunderts, Balthasar Neumanns, und hängt ursächlich mit den Sicherungsarbeiten zusammen, die er 1777/78 an den schadhaft gewordenen, auseinander zu reißen drohenden Gewölben in den östlichen Teilen des Langschiffes vorgenommen hat. Nach dem neuaufgefundenen Plane dachte dieser kühne Architekt

HEIN MINKENBERG-NEUSS: KRUZIFIXUS. Holz

daran, die Kalotte der Ostchorapsis zu einer Kuppel zu erweitern, die innen nach oben hin durch einen zweimal verengten Ring geöffnet sein sollte. Offenbar beabsichtigte er etwas Ähnliches, wie es am Ostchor des Mainzer Domes oder am Westteil des Wormser Domes, allerdings in einer etwas abgerückteren Zone, großartige Wirklichkeit wurde: der Chor sollte von einem turmartigen Kuppelbau überstiegen werden. Wir kennen vorläufig die äußere formale Gestaltung dieser Idee noch nicht. Zweifellos scheint aber Franz Ignaz von Neumann geglaubt zu haben, der Ostseite des Domes durch einen solchen zwischen den Türmen aufschießenden Kuppelbau eine größere Monumentalität verleihen zu können. Vielleicht steht das ganze Projekt mit einem zweiten in innigstem Zusammenhang, von dem wir vorläufig nur aus guter lokaler Überlieferung Kunde haben. Es war damals in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts geplant, von der Regnitz her über den Katzenberg eine riesige monumentale Aufgangstreppe heraufzulegen, so wie es in Rom mit der spanischen Treppe hinauf zur Kirche Santa Trinità dei Monti oder in ähnlicher Form in Würzburg beim Käppele geschehen ist. Für diesen ungeheuren Treppenaufgang mit dem gewaltig weit geöffneten Freiraum davor scheint Franz Ignaz von Neumann der Dom noch einer weiteren Verstärkung seines an sich schon sehr mächtigen Volumens und eines höheren Auftriebs seiner Mittelpartie bedurft zu haben. Wir dürfen annehmen, daß er die formale Seite dieses Problems mit der gleichen phantastischen Bravour gelöst hätte, wie an den Domen von Mainz und Speyer, deren von ihm geschaffenen Teile Glanzleistungen schöpferischen Archaisierens darstellen. Unter dieser Perspektive wäre es wichtig, die Auf-

JUPP HEHL-XANTEN: HL. FAMILIE
Glasierte Tonplastik

HEIN MINKENBERG-NEUSS
APOSTEL FÜR ST. JOSEPH
IN RHEIDT. Holz. Höhe 1,60 m

rißgestaltung dieses Projektes zu kennen; sie wäre gewiß ein wesentlicher Beitrag zur Kenntnis dieses in seiner Bedeutung noch immer nicht ganz erkannten Architekten. Auch würde damit einiges zur geistigen Situation beigebracht werden können, aus der heraus ein solches phantastisches Projekt Gestalt gewinnen konnte. Bedeutsam und einmal von tieferen Gründen her durchdenkenswert bleibt jedenfalls die eigentümliche Tatsache, daß solche Bauten wie der Bamberger Dom, die wir doch in sich fertig und ideell vollendet glauben, immer wieder die schöpferische Phantasie zu neuen künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten verlocken, die nicht bloß an sich von baugeschichtlichem Interesse sind, sondern auch voll neuer bisher nicht gesehener oder vermuteter Reize stecken. Vielleicht wird die baugeschichtliche Forschung auch solche utopische Möglichkeiten mehr in den Dienst ihrer Untersuchungen stellen müssen, um den Wert des tatsächlich Geleisteten ins richtige Licht setzen zu können.

J. J. Morper

## EIN NEU ENTDECKTES MUTTERGOTTESBILD VON H. HOLBEIN D. Ä.

(Zu unserer Farbentafel)

Anläßlich der Restaurierung der Pfarrkirche zu Hindelang im Allgäu (B.-A. Sonthofen, Bayr. Schwaben), dem bekannten alpinen Kurorte, untersuchte man im Herbst 1935 auch die übrigen dort befindlichen drei Filialkirchen auf ihre Einrichtungsgegenstände. In der kleinen Kapelle zu Bad Oberdorf stieß Pfarrer Pfau an der Wand des Presbyteriums auf ein hochhängendes Bild, das bisher nur die andächtigen Besucher der Kapelle beachtet hatten, niemals aber kunsthistorisch untersucht wurde. Der Konservator des Bayer. Landesamtes für Denkmalpflege, Toni Roth, stellte kurz danach seine zeitliche spätgotische Einordnung und seine hochwertige künstlerische Qualität fest, und als es in die Werkstätten des Amtes nach München kam, konnte ein Spezialkenner, Generaldirektor Dr. Ernst Buchner der Bayer. Staatsgemäldesammlungen, aus stilkritischen Gründen einwandfrei nachweisen, daß es sich um ein Frühwerk Hans Holbeins des Älteren handele.

Die Darstellung zeigt Maria mit dem Kinde als Halbfigur. Sie ist auf ein Holzbrett (wahrscheinlich Lindenholz) in der Größe 58,4×79,4 cm gemalt; Vorder- und Rückseite sind mit Kreidegrund überzogen. Die Rückseite bedeckt eine dunkel marmorierte Kaseinfarbe und trägt oben in der Mitte die gotische Jahreszahl 1493 in Farbe aufgeschrieben. Die Malerei auf der Vorderseite zeigt die bekannte spätgotische Mischtechnik von Kasein und Öl. Die Malerei war verhältnismäßig sehr gut erhalten. Glücklicherweise war sie nie von unverständiger Hand restauriert und übermalt worden. Durch das Arbeiten des Holzes in verschiedener Temperatur hatten sich zwei senkrechte Risse quer durch den Kopf gebildet. Zu beiden Seiten war die Malschicht aufgestanden und leicht ab-

ERICH KUHN: CHRISTUS, MARIA UND JOHANNES. AUSSCHNITTE AUS EINER KREUZIGUNGSGRUPPE IN RÜSTERN (SCHLESIEN). Eiche

EWALD MATARÉ: KELCH. Silber, vergoldet

geblättert. Die Konservierung brauchte sich deshalb nur auf Töten des Wurmes im Holz, Niederlegen der Abblätterungen durch Dämpfen und Pressen und farbiges Einstimmen der wenigen und geringen Fehlstellen zu beschränken

Die Zuschreibung der Autorschaft des Bildes an Hans Holbein d. Ä. läßt sich mit durchschlagenden stilkritischen Gründen aufrecht erhalten. Die Art der Drapierung sowie die eigenartig kirschrote Farbe des Mantels des Kindes kommt in genau derselben Art an den Altarflügeln von Hans Holbein vor, die er als seine frühesten bekannten Werke im Jahre 1493 für Kloster Weingarten gemalt hat und die sich jetzt im Dome zu Augsburg befinden[1]. Auch die Malweise des Inkarnats, mit dem zart lasierenden Rot zeigt handwerkliche Besonderheiten. Völlig überzeugend ist aber der Kopf des Jesusknaben, den man nur mit den Silberstiftzeichnungen des Künstlers im Museum zu Berlin: zwei Knaben von 1511 und zwei anderen Kindern vergleichen muß[2], um in einer ganz spezifischen Eigenart die Hand des Meisters bestätigt zu sehen. In der ersten Entdeckerfreude hat man in dem Kinderkopf ein Porträt eines der Söhne des Künstlers sehen wollen. Dies ist jedoch nicht möglich. Denn Hans Holbein war um 1493 nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt, hatte wohl in diesem Jahre geheiratet; sein ältester Sohn Ambrosius kam erst 1494 zur Welt, während das 1493 gemalte Bild doch schon ein Knäbchen von gut ein bis zwei Jahren zeigt.

Etwas bleibt am Muttergottesbild von Hindelang für Holbein d. Ä. befremdlich. Die ganze Haltung des Bildes bleibt bis auf die Köpfe in einer streng hieratischen Haltung, die weder der Zeit noch der Persönlichkeit Holbeins entspricht. Es soll eben kein beliebiges Muttergottesbild gegeben werden, sondern ein ganz bestimmtes Gnadenbild, das auf eines der sogenannten „Lukasbilder", byzantinische Gemälde des 5.—13. Jahrhunderts, zurückgeht, wie sie nach dem Vorbilde von Byzanz und Rom in ganz Europa unter den Titeln „Maria Hilf", „Maria Trost", „Maria von der immerwährenden Hilfe" verbreitet waren[1]. Tatsächlich läßt sich das Hindelanger Bild auf ein ganz bestimmtes, viel verehrtes und weithin bekanntes Gnadenbild zurückführen, und zwar auf das von Santa Maria del Popolo in Rom.

In dieser Kirche, die früher die Augustiner besessen haben, befindet sich auf dem Hochaltar ein Tafelgemälde, das der Zeit um 1300 zuzuschreiben ist und die Größe von 95×112 cm besitzt (vgl. Abb. S. 127)[2]. Die Übereinstimmung mit dieser byzantinischen Ikone oder vielmehr der römischen Replik einer byzantinischen Ikone ist in allen tatsächlichen Einzelheiten eine fast völlige. Gerade das ist ja das bewußte Wollen von Kopien von Gnadenbildern. Nicht die innere künstlerische Eigenart, wie dies die Reproduktionen und Nachstiche des 19. Jahrhunderts erstrebt haben, soll wiedergegeben werden, also hier die byzantinische Strenge der fast morosen Gesichtszüge, die bewußt gelagerte Breite, eine gewisse Flächigkeit der Anordnung, sondern in fast steckbriefartiger Gewissenhaftigkeit die tatsächlichen Besonderheiten der Madonna del Popolo. Deshalb auch das Beibehalten des Ausschnittes, der Farben, der Bewegung und besonders der kleinen attributiven Beigaben. Auf goldenem Grunde zeigen beide das Hüftstück Mariens, den Kopf sanft zur linken Schulter geneigt, die Rechte in verehrender Haltung vor die Brust gelegt, auf dem linken Arm das Jesuskind, das im sogenannten lateinischen Segensgestus die Rechte erhebt und mit dem linken Händchen den rechten Daumen der Mutter faßt. Die Mutter trägt einen blauen Mantel mit Kapuze (sog. Palla) mit goldenen Borten und der sehr charakteristischen Goldpurpurbinde mit Fransen am rechten Oberärmel, über die Haare nochmals einen haubenartigen Überzug, offenbar aus blauer Seide mit goldenen Punkten, auf Stirn und Schulter einen Stern (im Original in Rom an der Schulter abgesprungen), ein grünliches Untergewand mit Borte (am rechten Unterarm sichtbar). An jedem Ringfinger steckt ein Ring mit Stein. Sehr charakteristisch ist die Brechung des Saumes an der Kopfkapuze. Das Kind trägt ein weißes Hemdchen, das im römischen Ikon oben geknotet, im deutschen Bild geknöpft ist, einen grünen Leibrock mit geknüpftem Leibstrick (Cingulum, auf der Reproduktion des deutschen Bildes schwer zu erkennen), einen roten Mantel (Pallium), der nur die linke Schulter bedeckt. Charakteristisch für die Wiederholung ganz bestimmter Eigenart ist die Herübernahme des „Clavus", eines zierhaften Querstreifens am rechten Oberarm. Sind so alle rein „beschreibbaren" Einzelheiten völlig identisch, so finden sich künstlerisch starke Verschiedenheiten, die aus Zeit, Volk und Künstlerpersönlichkeit herrühren. Gegenüber der „Erstarrung" der byzantinischen sakralen Auffassung mit ihrer Unwirklichkeit und repräsentativ zeremoniösen Auffassung liegt hier die ganz andere Beweglichkeit des Spätgotikers vor. Am überzeugendsten in den Gesichtern von Mutter und Kind, die gewiß unter dem Schönheitsbegriff der deutschen Spätgotik stehen, aber

[1]) Vgl. Curt Glaser, Hans Holbein d. Ält., Leipzig 1908 — Alfred Woltmann, Hans Holbein und seine Zeit, 2. Auflage, Leipzig 1874 — Allgem. Lexikon der bild. Künstler XII, S. 333 ff.

[2]) Alfred Woltmann, Hans Holbein d. Ält., Silberstiftzeichnungen im kgl. Museum zu Berlin, Nürnberg o. J. T. 39 und 64.

[1]) Stephan Beissel, S. J., Wallfahrten zu Unserer Lieben Frau in Legende und Geschichte, Freiburg 1913, Seite 116 ff.

[2]) Joseph Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert. Freiburg 1913—17. Bd. II, S. 1139 ff.; Bd. IV, T. 299.

doch ganz bestimmte reale Menschen, besonders in der Wiedergabe des Kindes, sind. Spätgotisch ist auch der schlankere, spitzere Maßstab, wie die Figur im Raume steht; spätgotisch ist das plastisch Gerundete in den anatomischen Formen; speziell Handschrift und Empfinden des Künstlers sind die Farbnuancen der gegebenen Grundfarben: das Kirschrot des Mantels, die tiefen satten Blaus und Grüns, die aufgelichteten Haare des Kindes, das Sprossende der Mundbildung, das zarte Inkarnat oder die kalligraphisch reizvolle Belebung des Hintergrundes mit schwarzem Fiederwerk auf goldenem Grund (auch auf der wohlgelungenen Reproduktion mit einem Vergrößerungsglas gut erkennbar, das Gold mußte der Kostenersparnis halber durch Gelbbraun ersetzt werden).

Das Gnadenbild von S. Maria del Popolo ist schließlich kein Urtyp. Es ist eine Variation einer der beiden Haupttypen der byzantinischen und damit frühmittelalterlichen Marienkultbilder, nämlich der Hodegetria, dem Muttergottesbilde in der Kirche der Wegführer in Byzanz. Das Bild wurde bei der Einnahme Byzanzs leider vernichtet. Eine der bedeutendsten Nachbildungen desselben befand sich und befindet sich heute noch in einer Wiedergabe der Mitte des 13. Jahrhunderts in S. Maria Maggiore in Rom unter dem Titel „Maria Schnee“[1]). Sie stellt noch den ältesten ganz hieratisch strengen Typ des Frühbyzantinismus, also des 5. und 6. Jahrhunderts, dar, der gar keine mütterlich-menschliche, gefühlsmäßige Verbindung zwischen Mutter und Kind aufkommen läßt, sondern nur die Transzendenz der Gottesmutter gelten läßt. Eine Kopie der Renaissance von 1569 befindet sich in der Liebfrauenkirche in Ingolstadt unter dem Titel „Dreimal wunderbare Mutter“[2]).

Das Urbild der Ikone von Santa Maria del Popolo muß auch ein berühmtes griechisches Gnadenbild gewesen sein, das vermutlich ebenfalls zugrunde gegangen ist. Der innigeren menschlichen Beziehung nach gehörte es aber offensichtlich der Zeit nach dem Bildersturme, also wohl dem 9. bis 11. Jahrhundert, an. In Rom selbst findet sich der Typ mit gewisser Variation in S. Maria Nova[3]) und bei Lilla Rosa in Tivoli[4]), ferner in Grottaferrata[5]). Sehr ähnlich ist auch das Bild von der Madonna della Consolata[6]) in Turin und der Madonna de la Guarda in Bologna[7]). Im griechisch-russischen Gebiete tritt der Typ sehr oft auf, vielleicht, daß er auf die Muttergottes von Tikhvine, wenigstens im russischen Gebiete, zurückgeht[8]). Auch die Ikone von Smolensk scheint ein früher, noch strengerer Ausgangspunkt für diesen Bildtyp gewesen zu sein[9]). Die Vorarbeiten zu diesen Gnadenbilderforschungen sind ja noch völlig ungenügend und entbehren häufig noch der einwandfreien Abbildungen und historischen Nachweise.

GNADENBILD VON S. MARIA DE POPOLO, ROM
Um 1300. Aus Wilpert: Römische Mosaiken und Malereien

Wie die freie Wiederholung des römischen Gnadenbildes von Hans Holbein d. Ä. nach Hindelang—Bad Oberdorf gekommen ist, darüber hat sich in lokalen Aufzeichnungen bisher nichts nachweisen lassen. Die Gegend gehörte den Fürstbischöfen von Augsburg, die dort ein Jagdgebiet hatten. Daß dies der vermittelnde Weg war, ist möglich. Aber auch irgendein anderer Rompilger oder irgendeine Bruderschaft kann das Bild in Auftrag gegeben haben. Fraglich bleibt, ob das Bild ursprünglich für seinen jetzigen Standort gefertigt wurde. Für die Anfertigung der Kopie brauchen wir keineswegs eine Reise Hans Holbeins d. Ä. nach Rom anzunehmen, die auch aus anderen Gründen unwahrscheinlich ist — seine bekannten Stationskirchenbilder im Katharinenkloster in Augsburg würden sicher eine stärkere Wirklichkeitsnähe zeigen, wenn Holbein die Originalkirchen in Rom gesehen hätte. Höchst wahrscheinlich hat Holbein als Vorlage eine kleine Malerei benützt, wie sie an allen Gnadenorten im Handel waren.

In Deutschland finden sich aber auch noch andere Spuren einer Verehrung des Gnadenbildes von Santa Maria del Popolo. Eines der berühmtesten Gnadenbilder der Spätgotik, die „Schöne Maria von Regensburg“, ist ohne Zweifel eine freie Wiederholung davon und nicht eine Erfindung Albrecht Altdorfers, wie Unkenntnis der christlichen Ikonographie angenommen hat[1]). Man kann dies durch einen Vergleich mit dem bekannten Farbholzschnitt Albrecht Altdorfers einwandfrei erkennen; denn das Original von 1519 ist offenbar zugrunde gegangen[2]), wenn es nicht in einem stark demolierten und übermalten

[1]) Wilpert, a. a. O., Bd. IV, Tafel 271/272.
[2]) Vgl. den hier einschlägigen Aufsatz „Das Gnadenbild der Mater ter admirabilis“ von Prof. Ferdinand von Werden in „Die christliche Kunst“ XXXII (1935/36), Seite 65 ff. mit Farbtafel.
[3]) Wilpert, Tafel 232/33. [4]) Ebenda Tafel 298.
[5]) Vgl. Abb. in „L'Illustratione Vaticana“ VI (1935), S. 123.
[6]) Vgl. den Aufsatz über die „Gnadenkirche der Consolata in Turin“ von A. Vandagnotti in „L'Illustratione Vaticana“ VI (1935), S. 320 f. Danach ist das Bild erst aus dem 15. Jahrhundert eine ziemlich nahekommende Wiederholung des Gnadenbildes von S. Maria del Popolo in Rom. Das Turiner Bild ist aber nicht die Vorlage des Hindelanger Bildes, wie man behauptet hat, sondern letzteres geht direkt auf das römische zurück, wie einige attributive Dinge, wie der Clavus am rechten Arm des Kindes, die zwei Fingerringe, die Brechung des Kopftuches beweisen, die am Turiner Bild fehlen oder anders sind.
[7]) Rohault des Fleury, La Sainte Vierge, Paris 1878, pl. CIV, Text, Seite 115.
[8]) N. P. de Lichatschew, Matériaux pour l'histoire de l'Ikonographie, Pl. XLIV, Nr. 76, XLV, Nr. 77, 78, XLVI, Nr. 79 u. a. — N. Kondakow, Ikonographie der Gottesmutter, Band II, Petersburg 1915, passim (russisch).
[9]) Vgl. Abb. in „L'Illustratione Vaticana“ IV (1933), S. 368.

[1]) Hans Tietze, Albrecht Altdorfer, Leipzig 1923, Seite 136 und Abb. Seite 131, 132, 137, auf letzterer der Farbholzschnitt Schm. 52.
[2]) Kunstdenkmäler Bayerns, Oberpfalz, Stadt Regensburg II, Seite 194.

Zustande in dem Tafelgemälde von St. Johann in Regensburg vorliegen sollte[1]. Aber auch ein noch erhaltenes, hochbedeutendes Kunstwerk geht auf den Typ der Madonna von S. Maria del Popolo zurück, nämlich die Muttergottesfigur des Altarschreines in Moosburg von Hans Leinberger, die nicht nur die Gesamthaltung wie die attributiven Eigenarten des Gnadenbildes: Sterne, Armbinde mit Fransen aufweist, sondern ebenso wie die byzantinisch-römischen Ikone in griechischer oder lateinischer Sprache, am Saume der Kapuze die ikonographisch bezeichnende Inschrift trägt: MARIA GOTTS GEBERERIN. Es wäre noch in Verfolg der Geschichte der christlichen Andacht zu untersuchen, auf welche besondere Umstände die Verehrung des römischen Gnadenbildes von S. Maria del Popolo im Süddeutschland des 15. und 16. Jahrhunderts zurückgeht.

Das Gemälde von Hans Holbein in Hindelang ist somit nach vieler Hinsicht ein köstlicher künstlerischer Fund. Künstlerisch besitzt es einen feinen Reiz im Gegensatz von strenger hieratischer Grundhaltung und seelenvoller Belebung. Dieser Gegensatz und seine innere Lösung ist zugleich ein zeitgeschichtliches und volkstumhaftes Problem. Eine Tradition von fast einem Jahrtausend christlicher Bildformung liegt dieser persönlich bestimmten Neuformung von 1493 zugrunde. So spielt auch in diesem Bilde die geistesgeschichtliche Größe des christlichen Europa in Spannung wie Ausgleich, in hieratischer Beharrung wie lebensvoller Erneuerung eine maßgebende Rolle. Georg Lill

[1]) Ebenda, Seite 144 und Abb. 107

## Bücherschau

Die großen Kunstveröffentlichungen des italienischen Staates IV. Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia — Führer der Museen und Monumente von Italien, herausgegeben vom Ministero della Educazione Nazionale, Direzione generale delle antichità e Belle Arti, unter Mitwirkung bedeutender Fachleute. Seit 1931 über 40 Bändchen.

Die begonnene Sammlung der Monumenti, des Inventario und des Catalogo wendet sich vorzugsweise an den Fachgelehrten. Es sind Bücher die in der Bibliothek studiert werden, die man aber nur schwer an Ort und Stelle verwenden kann. Es ergab sich die Notwendigkeit, eine einheitliche Serie von kleinen handlichen Führern zu schaffen, die auch den Durchschnittsbesucher mit den Kunstschätzen vertraut machen sollen, ohne ihn durch unnötig schweren wissenschaftlichen Ballast zu entmutigen. Es ist an sich keine leichte Aufgabe, dem Reisenden, noch dazu dem eiligen, in knapper Form die wichtigsten Kenntnisse zum Verständnis und zum Genuß der Denkmäler der Geschichte, Kunst und Kultur zu vermitteln.

Der Auftrag zu diesen kleinen 16°-Bändchen wurde an die Direktoren der Ausgrabungen, Museen und Galerien verteilt, die, als die besten Kenner der ihnen anvertrauten Schätze, auch am geeignetsten erscheinen mußten, die knappen Führer auszuarbeiten.

Der Textteil umfaßt zunächst eine kurze historische Würdigung des Bauwerkes, der Entstehungsgeschichte der Sammlung, ihres vorwiegenden Charakters, und bespricht dann in allgemeinverständlicher Form die wichtigsten Stücke der Sammlung. Beigegeben ist dann eine Auswahl von Reproduktionen und ein Inhaltsverzeichnis. Bei der Behandlung von historischen Bauten, etwa des Dogenpalastes von Venedig (Bd. 23), sind dann auch alte Ansichten mitreproduziert, um eine deutlichere Vorstellung von der ursprünglichen Benützung zu geben, als es sonst ausführliche Beschreibungen zu geben vermöchten.

Es erschienen bisher folgende Bändchen: Ostia, von Prof. G. Calza; Die K. Pinakothek von Bologna, von E. Mauceri; Pompeji, von A. Maiuri; Das K. Archäologische Museum von Florenz, von A. Minto; Die K. Galerie von Parma, von A. Sorrentino; Das K. Museum für Altertümer in Turin; I.: Prähistorische und griechisch-römische Sammlungen, von P. Barocelli; II.: Ägyptische Abteilung, von G. Farina; Die K. Galerie der Uffizien in Florenz, von O. H. Giglioli; Das K. Nationalmuseum in Florenz (Bargello), von F. Rossi; Das städtische Museum von Viterbo, von M. Gabrielli; Das K. Nationalmuseum von Palermo, Archäologische Abteilung, von P. Marconi; Die Pinakothek des K. Nationalmuseum von Neapel, von A. O. Quintavalle; Die K. Nationalgalerie für moderne Kunst in Rom, von U. Fleres; Die K. Nationalgalerie für alte Kunst in Rom, von A. De Rinaldis; Die Ambrosianische Galerie in Mailand, von E. Tea; die K. Pinakothek von Turin, von G. Pacchioni; Die Nationalvilla von Stra, von M. Marenesi; Die K. Pinakothek von Brera, von A. Morassi; Das Nationalmuseum von Neapel, Abt. Goldschmiedekunst, Thoreutik, Glyptik, Glaskunst und Keramik, von G. Pesce; Das Nationalmuseum von Tarent, von Q. Quagliati; Das Museum Poldi-Pezzoli in Mailand, von A. Morassi; Das Nationalmuseum von Zara, von R. Valenti; Der Dogenpalast in Venedig, von L. Serra; Via dell' Impero in Rom, von C. Ricci, A. M. Colini, V. Mariani; Die K. Estensische Galerie in Modena, von E. Zocca; Agrigento (Girgenti), von P. Marconi; Die Spada-Galerie in Rom, von E. Lavagnino; Die K. Galerie der Albertinischen Akademie in Turin, von N. Gabrielli; das K. Museum G. A. Sanna in Sassari, von A. Taramelli und E. Lavagnino; Die Galerie der Akademie Carrara in Bergamo, von A. Morassi; Das Museum Chiossone in Genua, von O. Grosso; Die Phlegräischen Felder, vom Grabe Vergils zur Höhle von Cuma, von A. Maiuri; Das K. Museum für Kunstgewerbe in Rom, von L. Serra; Villa Adriana und Villa d'Este in Tivoli, von G. Mancini; Die Galerie für Moderne Kunst in Florenz, von A. Jahn-Rusconi; Die Städtische Pinakothek von Vicenza; Das Nationalmuseum der Marche in Ancona, von P. Marconi und L. Serra; Das Nationalmuseum von Villa Giulia in Rom, von E. Stefani; Der Palazzo Vecchio von Florenz, von G. Sinibaldi; Die K. Galerien der Akademie in Venedig, von G. Fogolari.

Weiterhin sind für das baldige Erscheinen angekündigt: Führer durch die K. Galerie Pitti in Florenz, durch das Museum der Silberarbeiten in Florenz, durch die K. Galerie Borghese in Rom.

Die Ausstattung dieser Bändchen ist sehr sorgfältig in der Staatsdruckerei in Rom vorgenommen worden. Text und Abbildungen auf bestem Kunstdruckpapier, während ein fremdsprachiger Text, meist Deutsch, in Dünndruckpapier beigegeben ist. Je nach dem Umfang, schwankt der Preis zwischen Lire 4,50 und 6,75. Angelo Lipinsky

Für die Schriftwaltung verantwortlich: Prof. Dr. Georg Lill, München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: Karl Rexhausen, München. — D. A. IV. Vj. 1936 3000 (zur Zeit ist Anzeigen-Preisliste Nr. 2 gültig). Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag, GmbH., München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2. — Druck: F. Bruckmann AG., München.
Bezugspreis halbjährlich RM. 8,— franko; Einzelhefte RM. 1,75; Postscheckkonto München 1440.

JOSEF JÄGER-STUTTGART: ANBETUNG DER HL. DREI KÖNIGE
Glasfenster. 1933. Privatbesitz

# EIN JUNGER BILDSCHNITZER UND GLASMALER

## ZU DEM WERKE VON JOSEF JÄGER

Von HEINRICH GETZENY

Aus dem Mittelalter ist uns mehrfach von Künstlern berichtet, die Maler und Bildhauer in einer Person gewesen sind. Die berühmtesten Fälle dieser Art sind Hans Multscher von Ulm und Michael Pacher von Brunneck in Tirol. Die Vereinigung der beiden Schwesterkünste in einer Person ist beiden zugute gekommen: die kräftigen, standfesten Figuren auf Multschers Wurzacher Altar (jetzt im Deutschen Museum in Berlin) oder Pachers St.-Wolfgang-Altar verraten den Plastiker ebenso, wie Multschers malerisch-weiche Madonnenbildwerke und Pachers ganz malerisch behandelter Altarschrein in St. Wolfgang den Meister der Farbe bekunden. In der Neuzeit kommt diese Vereinigung von Malerei und Plastik in der Person eines und desselben Künstlers wohl kaum mehr vor. Um so mehr verdient es unsere Aufmerksamkeit, wenn wir in der Gegenwart einem jungen Künstler begegnen, der auf beiden Gebieten vielversprechende Leistungen aufzuweisen hat.

Josef Jäger ist von Hause aus Niederbayer. Er stammt aus Landshut, wo er am 16. Mai 1909 als Sohn des bekannten und jetzt in der Schweiz lebenden Glasmalers Ludwig Jäger geboren wurde. Von 1924—26 erhielt er seine praktische Ausbildung als Bildhauer. Von 1926—28 besuchte er die Staatsschule für angewandte Kunst in München, um sich hier bei den Professoren Teutsch, Klein und Killer weiterzubilden. In den gleichen Jahren erlernte er während der freien Zeit die Glasmalerei in St. Gallen. Von 1928—32 besuchte er die Akademie der bildenden Künste in München als Schüler der Professoren Mayershofer, Killer und

MUTTERGOTTES
Bemaltes Holz. 1928. Privatbesitz

PIETA
Entwurf für Bronze. 1931. Privatbesitz

JOSEF JÄGER-STUTTGART

Hahn. Daran schloß sich eine italienische Studienreise, die den jungen Künstler nach Venedig, Florenz, Rom und Pompeji führte. Dazu kamen weitere Studienreisen durch die Schweiz, durch Süddeutschland und Rheinland. Von 1933—35 war Jäger als Bildhauer und Maler abwechselnd in der Schweiz und in Deutschland tätig. Im Herbst 1935 ließ er sich in Stuttgart nieder.

Das bisherige Werk Josef Jägers läßt in Plastik und Malerei ein Herauswachsen aus überlieferten Stilformen zu immer größerer Selbständigkeit und eigenen Formen klar erkennen. In der Plastik geht z. B. seine 1928 geschnitzte und farbig gefaßte Holzmadonna deutlich von ähnlichen Bildwerken des späten 14. Jahrhunderts aus (Abb. S. 130). Oder das im gleichen Jahr entstehende Altarkreuz, das sich in Münchner Privatbesitz befindet, nimmt die frühmittelalterliche Kreuzdarstellungsweise ebenso wieder auf, wie der Eichenholzkruzifixus von 1930 an den Stil um 1500 anknüpft (Abb. S. 133). Was bei diesen im doppelten Sinne älteren Arbeiten aber sofort gewinnt, ist die Sicherheit und Gediegenheit des handwerklichen Könnens. Zu eigener Sprache gelangte der Künstler erstmals in dem für Bronzeguß entworfenen Schmerzensmutterbild von 1931 (Abb. S. 130). Wie hier Maria stehend den hochaufgerichteten Leichnam des Herrn emporhält, verrät Sinn für monumentale und repräsentative Gestaltung, ebenso der herbe Gesichtsausdruck der Mutter mit dem in die Ferne gerichteten Blick der leiderfüllten Augen. Das Werk ließe sich ausgeführt als eindrucksvolles Altarbild denken. Noch mehr ist die eigene Form gefunden in den Modellen für Reliefs an der Holzkanzel in Wil-Äbtestadt (Schweiz), die nach seinen Entwürfen 1934 von anderer Hand ausgeführt wurden (Abb. S. 133). Das Christus-Thomas-Relief zeichnet sich durch wohlgelungene Aufteilung des Raumes, glückliche Gruppierung der Personen, namentlich aber den seelenvollen Christus aus. An der Kiefernholzkanzel für die Siedlerkirche am Steinhaldenfeld bei Stuttgart-Hofen schuf der Künstler im Jahre 1935 in Tiefschnitt das Bild des göttlichen Sämanns (Abb. S. 132). Hier in dieser mit wenigen Linien straff umrissenen Gestalt, die den Blick zur Kanzel lenkt, ohne aufdringlich zu wirken, die mit ihrem herben Ausdruck den Ernst des ausgestreuten Gotteswortes spürbar versinnbildet, hat Josef Jäger bisher sein Eigenstes gegeben.

Die gleiche Entwicklungslinie läßt sich in der Glasmalerei des Künstlers verfolgen. Das St.-Canisius-Fenster in Niederglatt, Ostschweiz, das Jäger allerdings für eine ältere Kirche 1934 ausgeführt hat, knüpft an die Glasmalerei der Renaissance an und gibt den Heiligen in gewohnter Weise wieder (Abb. S. 133). Dagegen ist das ein Jahr zuvor schon

JOSEF JÄGER-STUTTGART: KIRCHENFENSTER MIT BEWEINUNG CHRISTI

PFARRKIRCHE NETSTAL, KANTON GLARUS

JOSEF JÄGER-STUTTGART: KANZEL MIT CHRISTUS ALS SÄMANN
Siedlerkirche am Steinhaldenfeld bei Stuttgart-Hofen. Kiefernholz. 1935

ausgeführte Dreikönigsbild, das sich in Privatbesitz befindet, durchaus eigen in Erfindung und Ausführung (Abb. S. 129). Der Schwerpunkt des Bildes liegt in der zarten Mutter mit dem himmlischen Wickelkinde. Zu ihr bildet die geschlossene Gruppe der drei Weisen das massierte Gegengewicht. Von der Neben- zur Hauptgruppe leiten geschickt im Mittelteil die nur angedeuteten Schafe und der stille Beter im erhöhten Mittelgrunde über. Das Bild ist so volkstümlich frisch und kindlich gläubig, daß es ohne weiteres für sich einnimmt. Noch gesteigert ist diese volkstümliche Naivität auf dem Glasbild der Gebirgshirtenfamilie von 1934/35; in ihm ist der Künstler zu einer letzten Einfachheit der Linienführung vorgedrungen. Was der Künstler an schwieriger Raumaufteilung und Anordnung der Figuren versteht, zeigt das Rundfenster mit dem Letzten Abendmahl, das Josef Jäger 1934 für eine Privatkapelle schuf. Ganz ungezwungen hat er die zwölf Apostel im Kreise gruppiert und durch die kleine Lücke im Vordergrund die feierlich stehende Gestalt Christi gebührend hervorgehoben. Auch dieses Bild ist bei aller Feierlichkeit des Augenblicks im Ausdruck gewollt schlicht und streng gehalten.

Die bisher reifste Arbeit Jägers aber ist ohne Zweifel das fünfteilige Kirchenfenster für die neue, von Linder in Stuttgart erbaute katholische Pfarrkirche in Netstall, Kanton Glarus (Abb. S. 131). Das Mittelfenster füllt das hochragende Bild der Schmerzensmutter mit dem in ganzer Größe hochgehaltenen Leichnam des Herrn, der als Hauptgestalt den Blick des Beters auf sich lenkt. Besonders seelenvoll ist auf diesem Bilde das Antlitz Marias wiedergegeben. Die beiden Assistenzfiguren wirken sehr edel in ihrer zurückhaltenden Trauergebärde. Die beiden äußeren Fenster sind ohne Figuren belassen und haben lediglich der farbigen Wirkung zu dienen. Diese ist sehr stark. Von dem tiefen Violett der unteren Teile hellt sich

JOSEF JÄGER-STUTTGART: THOMAS MIT CHRISTUS
Relief der Holzkanzel in Wil-Äbtestadt (Schweiz). 1934

JOSEF JÄGER-STUTTGART: KRUZIFIX
Eichenholz. 1930. Privatbesitz

JOSEF JÄGER-STUTTGART: ST. CANISIUS
Kirchenfenster für Niederglatt (Ostschweiz)

JOSEF EBERZ: AUSSCHNITT AUS DER VIII. KREUZWEGSTATION IN ST. GEORG IN STUTTGART
Mosaik. Ausführung: Werkstätten in Solln

die Farbe über Rot nach dem Goldorange und Goldgelb der Oberteile auf. Der Raum der Nebenkapelle hat dadurch eine ungemein feierliche Einstimmung erhalten.

Arbeiten, wie das Netstaller Fenster bekunden eine ursprüngliche Berufung zur kirchlichen Kunst. Daß auf dem Gebiete des Glasgemäldes die eigentliche Stärke Josef Jägers liegt, geht auch daraus hervor, daß er bereits 1929 bei dem Wettbewerb „Das Deutsche Fensterbild", der für die Künstler Deutschlands und Österreichs ausgeschrieben war, mit einem Preis ausgezeichnet wurde. Dem jungen vielseitig begabten Maler und Bildschnitzer ist zu wünschen, daß er sein Können auch in der heutigen Zeit in ausreichenden Aufträgen bewähren und weiter entfalten könne.

## EIN MOSAIKKREUZWEG VON JOSEF EBERZ

Von HEINRICH GETZENY

Hugo Schlössers St.-Georgs-Kirche in Stuttgart, deren Bau- und Bildwerk „Die christliche Kunst" bereits im Jahrgang XXV (1928/29, S. 130ff.) und XXVI (1929/30, S. 381ff.) würdigen ließ, hat inzwischen auch ihre malerische Ausstattung erhalten, die schon der angewandten seltenen Technik wegen Aufmerksamkeit verdient. Es sind die Mosaikbilder des bekannten Münchner Malers Josef Eberz (Abb. S. 134—139). Ein weit überlebensgroßer, stehender Christus, von zwei fliegenden Engeln zu seinen Füßen flankiert, füllt das große Halbrund der gerade schließenden Chorwand. Dieses die ganze Kirche beherrschende Werk hat die Georgskirche gleich bei ihrer baulichen Vollendung erhalten. Nach und nach, wie es die meist durch Stiftungen aufgebrachten Mittel erlaubten, sind dann in den letzten Jahren

JOSEF EBERZ: AUSSCHNITT AUS DER IX. KREUZWEGSTATION

die vierzehn Stationen von den vereinigten Werkstätten für Glasbilder und Mosaik, Wilhelm Pütz, in Solln bei München, nach den Entwürfen von Prof. Eberz ausgeführt worden. Sie bedecken den unteren Teil der Seitenschiffwände, und zwar sind zwischen deren hohen Fenstern jeweils zwei Stationen angebracht, die ihrerseits durch eine leere Putzfläche getrennt sind, die der Breite der Mittelschiffpfeiler entspricht und ihnen genau gegenüberliegt.

Die Technik des Mosaiks schreibt dem Künstler eine ganz bestimmte Gestaltungsweise vor. Die Zusammensetzung aus kleinen Glasstücken verbietet eine kleinfigürliche, illusionistische und historisierende Wiedergabe der Kreuzweggeschehnisse. Sie verlangt flächige, auf wenige große Figuren beschränkte Gestalten. Was diese Kunstart an Raumtiefe und Versenkung in Einzelzüge entbehrt, das vermag sie durch die Wucht ihrer einfachen Formen und durch die Kraft ihres Ausdrucks mehr als auszugleichen. Das Mosaik erfordert monumentalen Stil und ist auf Fernwirkung angelegt; darum eignet es sich in hervorragendem Maße für weiträumige Kirchenbauten, wie die altchristlichen Basiliken in Italien erweisen.

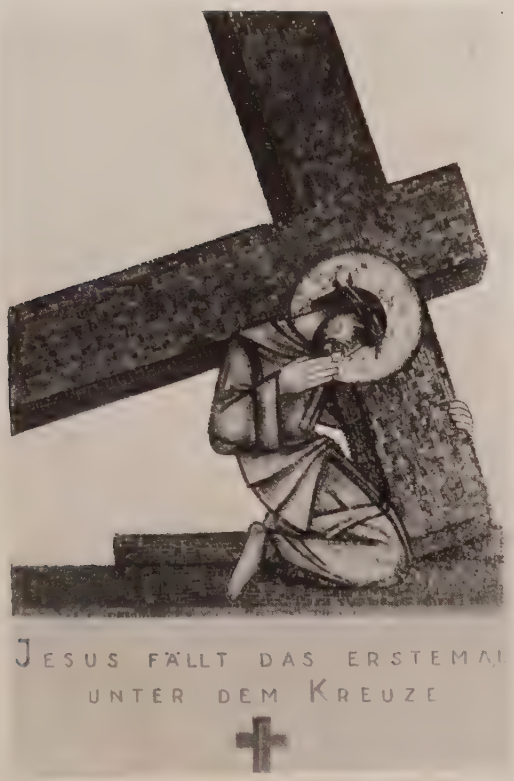
Josef Eberz hat sich die Gesetze der Mosaikbildnerei ganz zu eigen gemacht und dem-

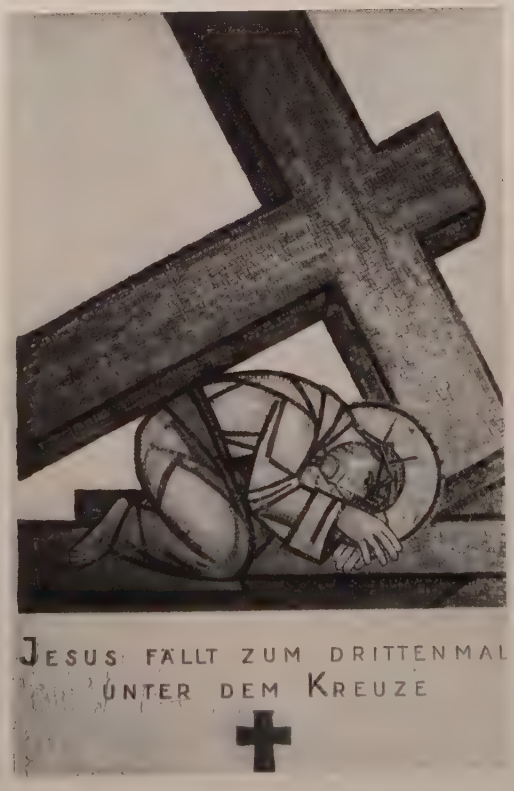
entsprechend seinen Kreuzweg angelegt. Die einzelne Station ist in ein schlichtes Rechteck eingetragen, dessen Längsseite nach oben gerichtet ist. Jede Station zeigt nur eine oder zwei Personen, ein einziges Mal vier (die weinenden Frauen). Dadurch wird alle Aufmerksamkeit auf Christus gezogen. Der ganze Kreuzweg leitet zur ausschließlichen Betrachtung des leidenden Heilandes und seiner Mutter an. Kein Kriegsknecht und kein Judenvolk, kein historisches Gewand und kein Gebäude, keine Landschaft und kein Straßenbild lenkt ab. Alles Überflüssige blieb beiseite; nur der Herr soll sprechen.

Auf der ersten Station steht Christus allein, den roten Spottmantel umgetan, in Frontalansicht vor dem Volke und erwartet gefaßt das Urteil. Ähnlich gibt die zehnte Station den seiner Kleider Halbberaubten den Blicken der Zuschauer preis; die keusche Behandlung des Nackten bei dieser Szene verdient anerkannt zu werden, wenngleich die gekreuzte Haltung der Arme und auch der Ausdruck des Gesichts dieses Bild etwas starr erscheinen lassen. Von der zweiten Station bis zur zwölften, mit Ausnahme der zehnten, beherrscht das breite, massige Kreuz jeweils das Bild, bald hoch aufgerichtet, bald schwer niederdrückend. Die durch das Kreuz ausgesparten Flächen werden zur Unterbringung der Personen benützt. Das ergibt dank der verschiedenen Stellung des Kreuzes eine ganze Reihe mannigfaltiger formaler Lösungen von hohem Reiz. Bald stehen die Figuren in der gleichen Richtung wie das Kreuz, bald überschneiden sie es, bald ist nur das untere, vom Kreuz ausgesparte Dreieck figürlich gefüllt. Sehr eindrucksvoll ist es, wie in der zweiten Station sich die ganze Schwere des Kreuzes auf den aufnahmebereiten Erlöser niedersenkt, wie es in den drei Fällen ihn immer tiefer in die untere Dreieckfläche niederdrückt, bis er in der neunten Station ganz zusammengekauert unter dem Winkel des Kreuzes liegt. Die vierte und die fünfte Station zeigen den gleichen Aufbau. Beide Male naht vom Rücken des Heilandes die Hilfe, auf der vierten Station die seelische Hilfe der Mutter, auf der fünften die leibliche Hilfe des Simon von Cyrene. Besonders gelungen in der Anordnung der Personen wie in der Wärme des Ausdruckes ist die Veronikastation. Sie gehört mit der vierten zum Ergreifendsten des ganzen Kreuzwegs. Die schwierigste war wohl die achte Station. Zwei Frauen und ein Kind bauen sich hintereinander sozusagen als eine Figur auf, der die Gestalt des ihnen zugekehrten Christus entspricht. Eigenartig ist die zehnte Station, auf der Jesus bereits mit den beiden Beinen und der rechten Hand an das halbaufgerichtete Kreuz angeheftet ist, während die linke noch lose herunterhängt. Die Haltung des Gekreuzigten auf der elften Station folgt, was die Stellung der Beine und Arme anbelangt, der Art des romanischen Kruzifixus, während das Haupt den Leidensausdruck trägt. Die dreizehnte Station gibt den Typus des Vesperbildes aus dem 14. Jahrhundert wieder mit Totenstarre des Leichnams und Totenmaske des Antlitzes. Die merkwürdigste Lösung hat Eberz für die vierzehnte Station gefunden (Abb. S. 139). Der offene Steinsarg, zu dem von links und rechts Stufen emporführen, erstreckt sich der Länge nach von unten nach oben mit nur geringer Abweichung von der Senkrechten in den Raum hinein und stößt mit seinem Kopfteil an den Fuß des Kreuzes. In diesem Sarg liegt der Herr. Diese Darstellung zeigt, wie schwer es ist, im Mosaik Raumtiefe zu gewinnen. Der Nimbus Christi erschwert dazu noch den Raumeindruck, indem er den Sargrand überschneidet. Beim ersten Hinsehen glaubt man, Christus stehe im aufgerichteten Sarge. Diese Station wird wohl den meisten Bedenken begegnen.

Was die Farbgebung anbelangt, so sind alle starken, hervortretenden Töne vermieden, um nicht vom Hochaltar abzulenken. Das dunkle Braunrot des Kreuzes gibt den beherrschenden Klang. Die Farbe der Gewänder ist bei Christus ein helles Grau mit bläulichen und grünlichen Tönen, bei den andern Figuren ein dunkles Violett oder Braun oder Blaugrau, durchweg Farben, die den Ernst des Dargestellten verdeutlichen. Der Ausdruck der Gesichter ist namentlich bei Christus edel und gefühlsbetont, wenn auch stets zurückhaltend, was da und dort die Gefahr einer gewissen Leere nahebringt.

Sind auch nicht alle Stationen gleichwertig, so ist doch der Stuttgarter Kreuzweg von Eberz im ganzen eine bemerkenswerte Leistung der modernen kirchlichen Kunst, der sich in einigen Bildern zu hoher formaler Vollendung und starker Eindrucksgewalt erhebt. Die Georgskirche aber hat durch ihren Kreuzweg im Innern noch bedeutend gewonnen. Er schließt das Schiff zusammen und lenkt zum Chore hin, wo der ewige Hohe Priester täglich das Opfer unblutig erneuert, das er auf seinem irdischen Leidensweg erstmals dargebracht hat.






JOSEF EBERZ: III., IV., VIII. UND IX. STATION IN ST. GEORG IN STUTTGART. Mosaik

# EIN GESTICKTER KREUZWEG VON WILHELM RUPPRECHT

Von AUGUST HOFF

Die Fronleichnamskirche in Aachen nach den Entwürfen von Prof. Dr. Schwarz ist ein hoher, klarer, lichter Raum voll innerer erhebender Kraft. Die ihr innewohnende unerbittliche Konsequenz der Gestaltung schreckte zunächst manchen und gab Anlaß zu allerlei Auseinandersetzungen. Der Raum hat sich bewährt. Die Gemeinde liebt dies Kircheninnere, das gegenüber den vielfältig geschmückten Räumen anderer Gotteshäuser leer erscheinen mag. Diese Leere redet, so daß man fürchten muß, die Stille mit Bildwerk zu durchbrechen. Was hier hinein will, muß innere Wertigkeit besitzen. Vor den klaren weißen Wänden erfährt jedes Kunstwerk ein unerbittliches Gericht[1]).

Das einzige als Beichtkapelle ausgebildete Seitenschiff, das als niederer Trakt den Meßopferraum begleitet, hat jetzt einen monumentalen Kreuzweg aufgenommen. In dieser Nebenkapelle hat ja die private Andacht ihren gegebenen Ort. Prof. Wilhelm Rupprecht hat diese Bildfolge geschaffen nach lange gehegtem Plan. Er hat den Leidensweg des Herrn schon dreimal gestaltet. Eine Holzschnittfolge von ihm wurde schon vielfach gezeigt. Hier besteht der Kreuzweg aus großen gestickten Behängen, die eine geschlossene Bildreihe bilden (Abb. S. 141—143). Im Maßstab ist dieser Figurenfries dem Kapellenraum ausgezeichnet eingegliedert. Die zwölfte Station, Jesus stirbt am Kreuz, ist als innerer Höhepunkt größer gehalten als die anderen. Gleichzeitig wurde damit die Architektur unterstrichen, indem das Seitenportal dadurch betont wird.

Auf gespanntem Leinen hat Rupprecht selbst die Bildfolge gestickt. Die lichtecht eingefärbten Fäden sind Leinen, Flachs oder Hanf, je nach der erstrebten Wirkung. In ungemein lebendigen Stichlagen ist hier gestickt; erfindungsreich folgt der Stich jeder feinen Formabsicht, unterstützt er die malerischen Werte. Aus dem Malerischen heraus entwickelt Rupprecht die Form, hier wie in seinen früheren Bildteppichen. Tonig voll feinster Werte ist die Farbgebung. Das starke Liniengerüst der Bildflächen erscheint nicht aus zeichnerischem Ursprung, sondern aus der Verdichtung malerischer Mittel gebaut. Das Licht, das durch die verschiedenen Strichlagen reich reflektiert wird, ist bei der malerischen Wirkung mitgedacht. Es erhöht den geheimnisvollen Charakter der Bildwirkung und damit den religiösen Gehalt dieser Teppichfolge.

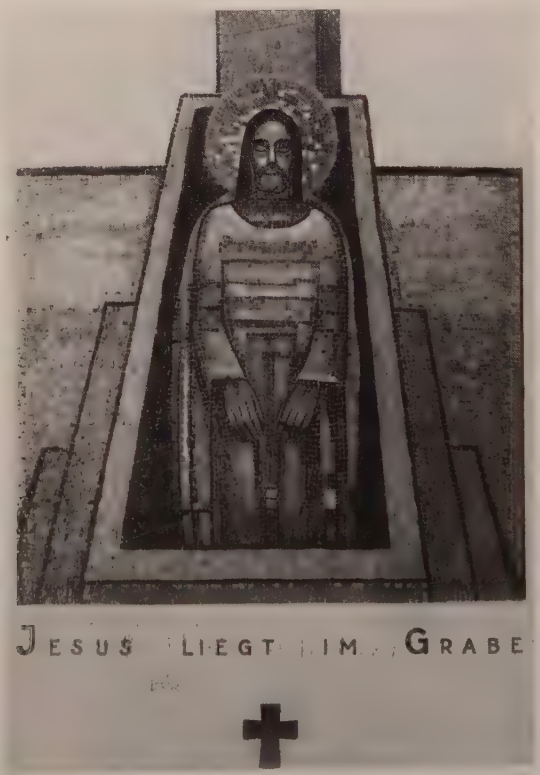
Verdichtet wie die künstlerische Form ist auch der Inhalt einer jeden Szene. Mit wenigen Gestalten begnügt sich der Künstler; in der zweiten Station und bei den Kreuzfällen kommt er mit der Figur des Heilandes allein aus. Aus den farbigen Untergründen eines jeden Bildes leuchtet die lichte erhabene Gestalt des Herrn heraus als Held des Erlösungsdramas. Auf dem reich gebrochenen Weiß seines Gewandes spielen die feinsten Lichtreflexe. Groß sprechen Blick und Gebärde der auch im Leiden starken Christusgestalt.

Mit dem leuchtendsten Klang der Farbe, einem lichten Rot im Untergrund, beginnt die Szenenfolge. Das wirkt wie Anruf, wie Fanal. Ein stumpfes Kalkgrün folgt als Hintergrund der zweiten Station, dann ein Blau, ein Gelb, ein dunkles Blau, ein Braun, ein dunkles Grün, ein Gelb und so dramatisch fort. Hinter der großen Kreuzigung steht ein lichtes Grün. Verhalten klingt dann die Komposition in den letzten Szenen mit einem Caput mortuum und einem Schwarzblau ab. Immer stiller wird auch innerlich das Geschehen. Form und Inhalt sind hier eine erlebte Einheit eingegangen. Silhouettenhaft groß stehen die Gestalten des erhabenen Geschehens da, trotz der malerisch reichen Wirkung. Keine kleinen Nebenzüge lenken ab, keine Milieuschilderung ist versucht. Echte Monumentalität, innere Großheit lebt in diesem großformatigen Kreuzweg.

Dies Werk Rupprechts, der im gleichen Kapellenraum schon die Madonna über dem Nebenaltar malte, steht in dem günstigen Licht der hoch sitzenden Fenster der gegenüberliegenden Kirchenwand. Es gibt dem Raum jetzt reichere Fülle und den Gläubigen religiöse Anschauung.

---

[1]) Vgl. den Aufsatz von Hans Karlinger in „Die christliche Kunst", XXVII (1930/31), S. 248 ff.




JOSEF EBERZ: X., XI., XII. UND XIV. STATION IN ST. GEORG IN STUTTGART. Mosaik

# DER KIRCHENMALER EDUARD HORST

Von OTTO KLEIN

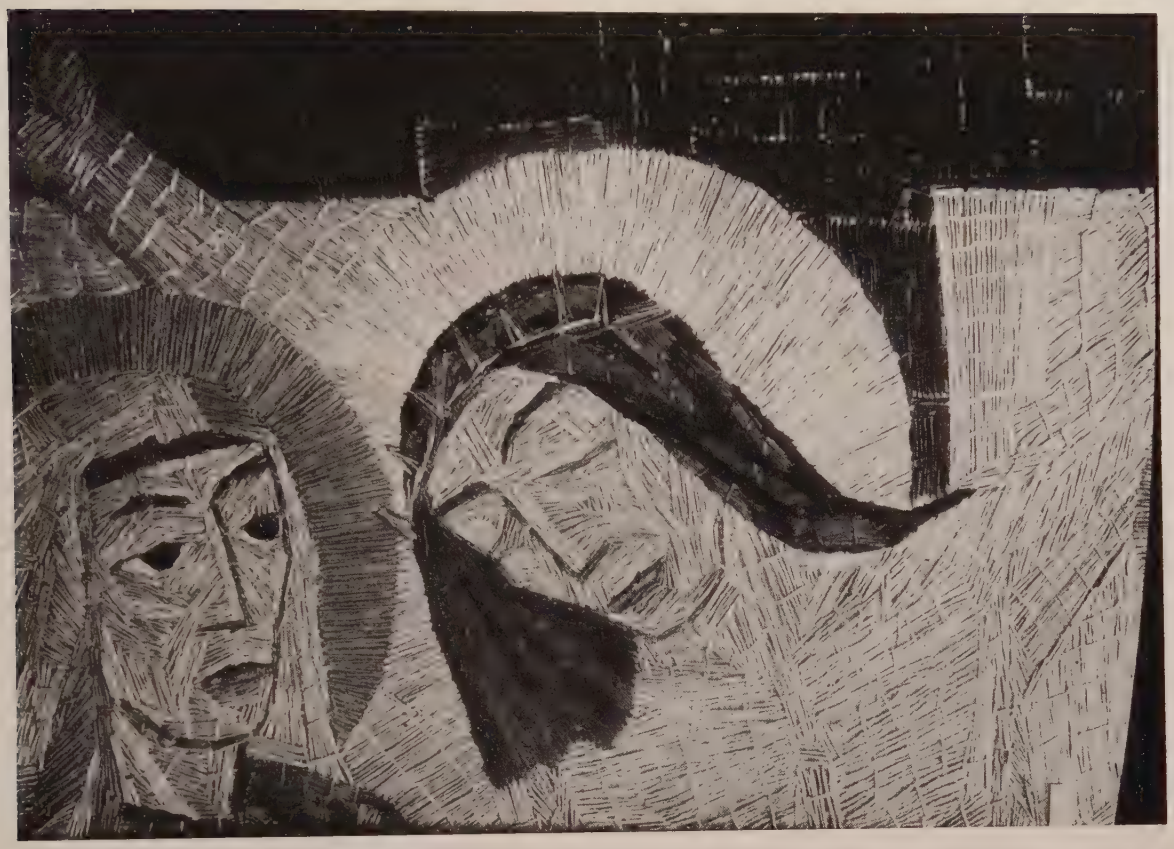
Es hat Zeiten künstlerischen Gestaltens gegeben, die die Eigengesetzlichkeit des Materials nicht unbedingt anerkennen wollten und die Grenzen der verschiedenen künstlerischen Schaffensgebiete immer wieder verwischten. Man malte auf Glas und nannte es Glasmalerei, man deckte Wände mit dicken Farbschichten zu und nannte es Wandmalerei, man schuf Aquarelle von der farbigen Dichte und Schwere eines Ölbildes und Ölbilder von der Durchsichtigkeit eines Aquarells, man erkannte jedoch nicht, daß Glasmalerei eine Malerei mit farbigem Glas und biegsamen Bleischienen war, daß die Wand eine bestimmte Funktion im Raume ausfüllt, die in die Bemalung einbezogen werden muß, daß die Besonderheit des Aquarells die stoffliche Transparenz und die der Ölmalerei die stoffliche Dichte ist. Das waren die Zeiten, in denen es auch kaum noch einen Unterschied zwischen sakraler und profaner Kunst gab, in denen Kultus und Alltag noch einander durchdrangen.

Inzwischen haben sich diese Beziehungen wieder erheblich gelockert und der Gedanke der Werkgerechtigkeit hat auch in der bildenden Kunst die Erkenntnis wirken lassen, daß die Stoffunterschiede die Formunterschiede bedingen und daß sakrale und profane Kunst auf ganz verschiedenen Voraussetzungen ruhen. Das Material kommt wieder unverfälscht und werkgerecht zur Geltung, die Formen sind vom alten Zierballast befreit und entfalten sich organisch aus der inneren Struktur des Materials und nichts Unnützes stört mehr den stofflichen Gehalt des Kunstwerkes.

Diese Tatsache hat auch auf dem Gebiet der religiösen Kunst eine Reihe bedeutsamer Neuschöpfungen hervorgebracht, und zwar nicht nur im Bereich der kirchlichen Architektur, sondern auch auf den Gebieten der kirchlichen Wand- und Glasmalerei, des religiösen Tafel- und Staffeleibildes und des kultischen Gerätes. Vor allem aber ist im Bereich der kirchlichen Fresko- und Glasmalerei manch beachtliches Werk geschaffen worden, wir denken hier vor allem an Glasmaler wie Thorn-Prikker und Ludwig E. Ronig und an einen Kirchenmaler wie Peter Hecker. Wie die ersten beiden sich aus der Verglasungstechnik eine eigene, werkgerechte Kunstform im Bereich der Glasmalerei erobert haben, so hat sich der letztere einen Freskostil erarbeitet, der aus den Gesetzmäßigkeiten einer Kirchenwand heraus entwickelt ist.

In diese Reihe gehört auch der Kölner Maler Eduard Horst, der sich in den letzten Jahren einen weit über Kölns Grenzen hinaus geachteten Namen als Kirchenmaler geschaffen hat. Er ist vor allem durch seine zahlreichen Wandbilder in rheinischen Kirchen bekannt geworden, in denen er einen eigenen, monumentalen Freskostil ausgebildet hat, der nicht nur in einer neuen technischen Vorbehandlung der Mal-, bzw. der Wandfläche seinen Ausdruck findet, sondern auch in der formalen und farbigen Eingliederung der Malerei in den Kirchenraum. Kennzeichnend für diese Malerei ist es, daß sie fast immer in der strengen vertikalen Linearität der figürlichen Komposition die Tendenz des Wachsens und Emporstrebens in sich aufnimmt, die ja auch in der himmelstürmenden Architektur romanischer und gotischer Kirchen zu spüren ist. Horsts Figuren streben in Jenseitiges empor, obwohl sie in der strengen, fast symmetrisch genauen Form ihrer Gestaltumrisse sinnenhaft gebundene Diesseitigkeit bewahren. Die Idee der Unendlichkeit gewinnt hier eine abstrakte Figürlichkeit, die gleichsam gotisches Lebensgefühl in romanisch strengen Formen bewahrt. Die Leiber dieser Heiligen und Propheten werden Geist. Ihre Gesichter, ihre Hände, Arme und Füße werden Gebete. Nicht auf dem Wege des Nacherlebens, sondern immer aus Eigenem und immer mit den Mitteln des Freskos. Alles ist hier gestaltete, geisterfüllte Form, die ins Sinnbildhafte wächst.

Horst ist geborener Kölner, ist also mitten im Kranze der vielen Kirchen und Kapellen aufgewachsen, die die alte rheinische Metropole besitzt. Der Geist dieser Kirchen, ihre strahlenden Kuppeln und himmelwärts stürmenden Spitzbogengewölbe, der reiche Schmuck der Altartafeln und die Farbenglut der Fenster haben seine Jugend umhegt und erhellt. Hier wuchs ihm sein intuitiv sicheres Raumgefühl zu, das ihn schon in frühester Jugend drängte, auf dem Speicher seines Elternhauses große Wandflächen zu bemalen. Nachdem er in Köln das Gymnasium besucht hatte, ging er an die Düsseldorfer Kunstakademie, die ihm wie so vielen anderen selbständigen Geistern nie recht behagte. Immer wieder trieb es ihn hinaus, um draußen in der großen, weiten Natur freie und unbeeinflußte Studien zu treiben. Erstes erschütterndes Erlebnis wurde ihm die Nordsee an den Küsten Hollands und Frieslands. Die



WILHELM RUPPRECHT-FÜRSTENFELDBRUCK: GESTICKTER KREUZWEG IN DER FRONLEICHNAMSKIRCHE IN AACHEN. XIV. STATION. AUSSCHNITT

Bilder, die er als Siebzehnjähriger von dort heimbrachte, sind in ihrer eigenen Auffassung und lockeren Farbigkeit einmalig gültige Darstellungen des Meeres. Ein längerer Aufenthalt in den skandinavischen Ländern Schweden, Norwegen und Dänemark brachte ihn in noch innigere Beziehung zum Geiste nordischer Kunst, die auch dann noch aufrecht erhalten wurde, als er in den Ötztaler Alpen den süddeutschen Maler Egger-Lienz kennenlernte und in dem Erlebnis seiner Monumentalmalerei schließlich in sich selbst den Weg vorgezeichnet sah, den er in seinem weiteren Schaffen zu gehen hatte. Zahlreiche Reisen, die ihn dann nach Paris und Italien führten, vertieften die Eindrücke, die er von dem Schaffen des Egger-Lienz erhalten hatte, und steigerten in ihm den Mut zu sich selbst. Seitdem hat er zahlreiche kirchliche und private Räume mit außergewöhnlichen Wandbildern geschmückt. Wir nennen hier, um in der Nähe Kölns zu bleiben, nur die Bemalung der Chorwand hinter dem Hauptaltar in der St.-Hubertus-Kirche in Brück, deren schlichte, volkstümliche Gegenständlichkeit und emporstrebende Linearität von monumentaler Wirkung ist und deren Farbigkeit wie bei allen anderen Horstschen Wandbildern auch die räumliche Funktion der Chorwand nicht verleugnet, sondern noch unterstreicht. Von seinen übrigen Arbeiten nennen wir auch den herrlichen dreiflügeligen Altar der St.-Peters-Kirche in Birkesdorf bei Düren, eines der bedeutendsten Zeugnisse moderner religiöser Kunst (Abb. S. 142 und 143). Auch als Glasmaler hat sich Eduard Horst einen vielfach beachteten Ruf erworben. Das große Rundfenster in der Heiligkreuzkirche in Merheim linksrh. hat in der Übereinstimmung von glastechnischer Struktur und Bildstruktur Thorn-Prikkersche Ausmaße (Abb. S. 147). Von seinen Staffeleibildern ist eine dramatische Kreuzigung hervorzuheben (Abb. S. 150).
Alles in allem sehen wir in Eduard Horst einen der zukunftsreichsten neueren Künstler, die auf dem Wege stiller und dem Tageslärm fern bleibender Arbeit an sich und ihrer Kunst zu bleibenden, unvergänglichen Leistungen vorstoßen.

WILHELM RUPPRECHT-FÜRSTENFELDBRUCK: GESTICKTER KREUZWEG IN DER FRONLEICHNAMSKIRCHE IN AACHEN
I. UND IV. STATION

WILHELM RUPPRECHT-FÜRSTENFELDBRUCK: GESTICKTER KREUZWEG IN DER FRONLEICHNAMSKIRCHE IN AACHEN
VIII. UND XI. STATION

# Rundschau

## Berichte aus Deutschland

### BERICHT AUS MÜNCHEN

### KIRCHENFÜHRUNGEN

Es war acht Uhr abends, die Stunde, in der sich die Kinos, Theater und Konzertsäle füllen, da versammelten sich an zweitausend Menschen, mehr als irgendeiner Veranstaltung des gleichen Abends zuströmten, in der Riesenhalle der Michaelskirche in München, um einen Vortrag des Prälaten Dr. Michael Hartig anzuhören. Achtzig Minuten lang sprach der Vortragende über Entstehung, äußere und innere Ausstattung und Geschichte der Michaelskirche, und diese achtzig Minuten gaben einen Einblick in dreihundert Jahre heimatlicher Geistesgeschichte.

Es ist überflüssig, hier einzelne Daten zu nennen oder zu wiederholen, was der Redner über die an Bau und Inneneinrichtungen der Michaelskirche beteiligten Künstlerpersönlichkeiten sagte. Aber über das Einmalige des Vortrages hinaus mag hier einmal von dem Grundsätzlichen die Rede sein.

Kirchenführungen, wird mancher fragen — wozu? Die gedruckten Führer, die zehn bis dreißig Pfennige kosten, sind ja doch ohne Rücksicht auf das religiöse Bekenntnis in den Händen aller Menschen, die einen Einblick gewinnen wollen in das Werden und Wachsen des geistigen Gesichts ihrer Heimat.

Aber das gesprochene Wort gibt mehr als der gedruckte Führer. Kirchenführungen sind ja nichts Neues; die Heimatverbände, Kunst- und Handwerkervereine, Kongregationen usw. unternehmen überall in Deutschland solche Führungen, an denen allerdings immer nur wenige Interessenten teilnehmen. Noch älter sind die Führungen durch Kanzelreden; und auch die haben wir immer wieder bei Einkehrtagen, Wallfahrten, Patronats- und Kirchweihfesten, Jubiläen und ähnlichen Gelegenheiten. Sie sind die ideale Einführung in Geist und Bild, in Werden, Schicksale und heutige Form eines Gotteshauses, weil ja der Kanzelvortrag etwas Bindenderes, Einprägsameres hat, den Vortragenden zu strengerer Vorbereitung zwingt, und weil die gesammeltere Haltung der am Platze verharrenden großen Hörermasse günstig auf den Redner wirkt. Die Empfindungen, aus denen heraus der Bau entstanden ist, werden lebendig und gegenwärtig. Das Neue an den gegenwärtigen Münchner Kirchenführungen ist, daß im Abstand von je zwei Wochen alle Hauptkirchen Münchens an die Reihe kommen sollen.

Solche Kanzelführungen sollte es überall geben in Stadt und Land. Der Reichtum an künstlerischen Werten und handwerklichen Kostbarkeiten, besonders im deutschen Süden, ist ja unübersehbar und dem werktätigen Volke vielfach noch kaum zugänglich. Wir verstehen Volk und Heimat in dem Maße besser, wie wir unsere heimatlichen Kirchenbauten verstehen. Umgekehrt aber nähern wir uns in dem Maßstab, in dem wir das Heilige und Verehrungswürdige aus unserm Leben auszustreichen suchen, dem Ungeiste, der jetzt dazu führt, daß Spanien in Blut und Asche liegen soll. Wie wir uns in die Gestaltgebung aus innerem Erleben, das unsre Kirchenbauten wachsen ließ, vertiefen, gewinnen wir auch Kraft, der Veräußerlichung zu begegnen, in die Technik und Mechanik, Tempo und Verkehr unser Leben abschieben. Der in Kunststilen Unerfahrene lernt unterscheiden, lernt das Nationale erkennen, wo es sich zeigt, lernt sehen, wie sich das Fremde dem Bodenständigen einfügt, lernt verstehen, wie ein Rokokoaufsatz auf einem Renaissance-Chorgestühl ganz richtig aufsitzt, weil er, wenn auch zu andrer Zeit in andern Formen, doch aus den gleichen Quellen heraus organisch gewachsen ist. Und es wird in hohem Grade anschaulich, wie weit die Schaffensfreiheit ging, die von der Kirche den Befähigten gegeben war, im Gegensatz zu der Lebensenge, in der heute die Künstler oft nur auf Motiv und Technik aus sind.

In der Kunst spiegelt sich das Gesicht einer Zeit; nur starkes geformtes Menschentum wird eine starke geformte Kunst hervorbringen. Je mehr sich die Künstler verzetteln müssen in kleiner Ausstellungsware für den anonymen Käufer, um so bedrohlicher wird die Lebensenge. Um so bedeutsamer wächst dann vor unsern Augen das Schaffen früherer Zeiten auf, die stark genug waren, ihren eigenen Stil zu prägen.

Kirchenkunst ist Zweckkunst. Sie wurde stilbildend, weil sie nicht art pour l'art war, nicht beziehungsloses Schaffen aus privatem Spieltrieb; sie hatte ja die Aufgabe, eine gotterfüllte Gemeinschaft emporzuheben in eine gotterfüllte Umwelt. Da war die Harmonie von Kunst und Volksgemeinschaft das Wichtige, nicht der einzelne Werkmann. Romanische und gotische Zeit, Renaissance, Barock und Rokoko haben ihr Letztes und Wesentliches im Kultbau gegeben; da stehen Bild und Plastik nicht für sich, sie sind lebendiges Glied des Ganzen. Und der Bau mit seiner Ausstattung bildet wieder eine geschlossene Einheit mit dem liturgischen Geiste, aus dem heraus das Ganze entstanden ist und dem es dienen will. Die Werkmänner aber waren gläubige Persönlichkeiten mit großen Ideen; in der Kunst sahen sie den Ausdruck des Gemeinschaftswillens und im Christentum die Grundlage für ein vernünftiges und glückliches Gemeinschaftsleben. Alles ist da groß gedacht und groß geformt für den großen Raum und für den großen Zweck.

Das heutige Ausstellungsbild begnügt sich mit Stoff, Form und Technik; in der Außenwelt sieht der Künstler den Quell seines Schaffens. Der kirchliche Künstler des Mittelalters und der Barockzeit hatte das Reich Gottes in sich, und so konnte er vorstoßen durch den Schleier der Zeitlichkeit. Kunst war ihm der Rahmen für den Dienst am Höhern, Ausblick ins Jenseitige, nicht nur Abbild äußerer Wirklichkeit. Dienst am Gesamtwohl war sein Schaffen. Wahre Liebe zu Gott und Menschheit, nicht Richtungsstreit um Stilformen, hat die Kirchenbauten des Mittelalters und der Barockzeit aufgetürmt und ausgestattet. So stehn sie heute vor uns, aus dem Geist des Ganzen von innen heraus gewachsen, Zeugen jahrtausendlanger Hinwendung der Volksgemeinschaft zu ihrem Gott, Zeugen der Liebeseinheit früherer, gegenwärtiger und kommender Zeiten.

Kürzlich hörte ich auf der Straße, wie ein Mann seine Begleiterin belehrte: O nein, da sind Sie sehr im Irrtum; der Münchner geht in kein Museum, die Museen sind nur für die Fremden da! Solche Verallgemeinerung ist ja Unsinn; Tatsache

WILHELM RUPPRECHT-FÜRSTENFELDBRUCK: GESTICKTER KREUZWEG IN DER FRONLEICHNAMSKIRCHE IN AACHEN
XIII. UND XIV. STATION

EDUARD HORST-KÖLN: KREUZIGUNG

Gemälde

EDUARD HORST-KÖLN: WELTGERICHT IN DER HL.-KREUZ-KIRCHE IN MERHEIM
Glasfenster

aber ist, daß nur wenige Konzerte den Andrang aufzuweisen haben wie die Cäcilienfeiern am Abend des 22. November v. J. in den Münchner Kirchen und daß ein rein kunstgeschichtlicher Führungsvortrag die Riesenhalle der Michaelskirche füllte. Wo das Volk zu der Kunst geführt werden soll, die über den Alltag hinaushebt und die ein Jahrtausend lang Ausdruck seines innersten Wesens ist, da gibt es keine Standes- und Bekenntnisunterschiede.

Es wäre sehr erfreulich, wenn das Münchner Beispiel an recht vielen Orten Nachahmung fände.

Julius Nitsche

## TAGUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST IN KEMPEN (NIEDERRHEIN)

Der „Verein für christliche Kunst im Erzbistum Köln und Bistum Aachen" hielt seine diesjährige Generalversammlung unter zahlreicher Beteiligung, namentlich auch von seiten des Klerus, in Kempen am Niederrhein ab. Der 1853 gegründete Verein, der noch die Zeit der Spätromantik erlebte, da man durch die Neugotik eine neue Epoche glaubte heraufführen zu können, blickt heute auf ein ehrwürdiges Alter zurück.

Als erster Hauptredner sprach Universitätsdozent Dr. Heinrich Lützeler, Bonn, über Sinn und Wesen des spätmittelalterlichen Schnitzaltars, seine Beziehungen zu Religion und Volkstum. Namentlich das Gesicht niederrheinischer Kirchen ist durch den niederrheinischen Schnitzaltar bestimmt. Er entstand unmittelbar aus dem Volk. Bürger und Bauern haben ihn ins Leben gerufen, Deutschland und die stammverwandten Niederlande sind seine Heimat. Der Schnitzaltar ist entstanden, indem aus dem Reliquienschrein des Altars eine Schauwand für Plastiken hervorwuchs. Angeregt wurde er von der Monumentalarchitektur der Kathedralen, doch auch von der Kleinarchitektur der Elfenbein-Klappaltärchen; aus diesen beiden Formströmungen wurde im Schnitzaltar ein eigenständiges Ganzes. In Xanten sind heute noch 24 Schnitzaltäre vorhanden; die Kempener Kirche besaß deren ursprünglich 17. Die Begeisterung für den Schnitzaltar, der Kristallisationspunkt spätmittelalterlicher Formkräfte wurde, ging durch ganz Deutschland. Am Niederrhein, an der Ostseeküste, in Schwaben, im Alpengebiet und in Krakau (Veit Stoß) wirkten die großen Meister.

Redner führte aus, wie der Schnitzaltar, als Kind der Zeit, aus dem Individualismus erwächst und der persönlichen Andacht — die Be-

EDUARD HORST-KÖLN: PREDIGT DES HL. PETRUS AM PFINGSTFEST
MITTELBILD IM HOCHALTAR DER PFARRKIRCHE ST. PETER ZU BIRKESDORF-DÜREN (RHEINLAND)

EDUARD HORST-KÖLN: TAUFENDE APOSTEL. SEITENFLÜGEL ZU OBIGEM ALTAR

steller wollten gewöhnlich ihre Patrone dargestellt sehen — viele Möglichkeiten gibt.

Und doch entsprang er andererseits fruchtbarer Werkgemeinschaft, indem der Künstler auf die Wünsche des Bestellers einging, außer Schreiner und Tischlermeister Talente zweiten Ranges für die minder wichtigen Figuren heranzog, während die bedeutendsten der Meister selber schnitzte. Ein Vertrag Pachers mit Tiroler Bauern ist noch auf uns gekommen. Die Herstellung war oft von langer Dauer; am Xantener Altar des Meisters Douvermann wurde zwanzig, an anderen Werken selbst dreißig Jahre lang gearbeitet.

Die Schnitzer gingen auf einen volkstümlichen Stil ein; selbst mystische Vorstellungen wie die Krönung Mariens wurden greifbar dargestellt. In diesem Streben zur Volkstümlichkeit wurde das große Geschehen der Bibel mitunter ins Bürgerliche verniedlicht. Auch die großen Künstler gingen, meist in den Nebenfiguren, vom Kleinbürgerlichen aus, um in den Hauptgestalten das menschlich Große zu formen.

Nach dem Metall in der Zeit um das Jahr 1000 (Hildesheimer Bronzetür) und dem Stein im 13. Jahrhundert wurde Holz als Werkstoff bei der Plastik vom 14. Jahrhundert ab am beliebtesten, weil man individualistische Charakterisierung in Holz am besten ausprägen, die feinsten Züge in ihm mit dem Schnitzmesser wiedergeben konnte, ebenso Ornament und Zierwerk der Altäre. Die Farbe hat bei den Altären den Zweck der Einstimmung in das farbige Ganze des Kirchenraums, so daß sich hier wieder Individualismus und das Ganze begegnen. Während in Italien zu gleicher Zeit etwa Verocchio die Einzelfiguren isoliert, in Nischen abgrenzt, läßt diese deutsche Kunst das Einzelne mit dem Ganzen verwachsen.

Bewegung, Verräumlichung ergreift, durchdringt die Figur und ihr Gewand, alle Figuren, den ganzen Altar nach allen Richtungen hin, der etwa in Calcar mit allen Einzelheiten als „Wurzel Jesse" gebildet ist. So sagt man von dem im Alpengebiet wirksam gewesenen Pacher, daß bei ihm nicht die Figuren, sondern Kraftströme plastischer Art, die sich zu Figuren kristallisieren, das erste seien; auch beim Krakauer Marienaltar des Veit Stoß ist alles von Bewegung durchzogen.

Der Mensch in der Rätselhaftigkeit der Person wird verknüpft mit der Rätselhaftigkeit des Seins überhaupt: dies ist, im tiefsten gesehen, die Leistung der deutschen Schnitzaltäre, deren Bildner darüber hinaus Heimat in der Rätselhaftigkeit geschaffen, indem sie christliche Bestimmtheit lebten aus den innersten faustischen Kräften des deutschen Volkes. — Die formvollendeten Ausführungen des Redners wurden durch Lichtbilder erläutert.

Ein weiterer Lichtbildervortrag von Univ.-Professor Dr. Neuß, dem Vorsitzenden des Vereins, galt einer kostbaren handgeschriebenen Bibel des ehrwürdigen Thomas von Kempen. Es ist wenig bekannt, daß Thomas, der berühmte Sohn der Stadt Kempen, dessen „Imitatio" nach der Heiligen Schrift das am weitesten verbreitete Buch der Erde ist, in den Jahren 1427 bis 1439 als Augustinerchorherr auf dem Agnetenberg bei Zwolle mit eigener Hand eine große fünfbändige Prachtbibel geschrieben hat.

Vom Agnetenberg kam diese Bibel im 16. Jahrhundert zu den Windesheimer Chorherren nach Köln und nach der Klosteraufhebung im 18. Jahrhundert nacheinander in den Besitz des Sammlers Baron von Hüpsch und des Großherzogs von Hessen-Darmstadt.

Heute gehört sie zu den wertvollsten Schätzen des Darmstädter Landesmuseums, das zwei der fünf Bände für die Kempener Generalversammlung ausgeliehen hat, so daß die Tagungsteilnehmer das herrliche Werk — dessen künstlerische Ausstattung, einschließlich der wundervollen Miniaturen und Initialen, der Vortrag von Professor Dr. Neuß mit viel Sachkenntnis erläuterte — an Ort und Stelle bewundern konnten. — „Vollendet durch die Hände des Bruders Thomas von Kempen zur Ehre Gottes" steht (aus dem Latein hier ins Deutsche übertragen) nebst Zeitangabe am Schluß jedes der stattlichen Bände.

Sehr feinsinnig waren auch die Erläuterungen, die der aus Kempen gebürtige bekannte Maler und Glasbildkünstler Professor Heinrich Dieckmann zu einigen im Lichtbild gezeigten alten Kunstwerken, vornehmlich der Kempener Kirche, gab. Über diese Kirche, die nebst den anderen historischen Sehenswürdigkeiten des Ortes am Nachmittag unter sachkundiger Führung besichtigt wurde, kam gerade rechtzeitig zur Tagung ein reich illustriertes Werk: „Die Propsteikirche zu Kempen-Niederrhein und ihre Kunstschätze" von Domkapitular Wilhelm Holtmann (Pfarrer in Kevelaer) im Verlag der Thomasdruckerei und Buchhandlung, Kempen-Niederrhein, heraus.

Professor Dieckmann leuchtete in seinem Vortrag mit dem feinen Verstehen des schaffenden Künstlers in die Geheimnisse des Kunstwerks, das immer „Manifestation eines Inneren" ist, hinein. An Bildwerken der Kempener Kirche, an Stephan Lochners „Madonna im Rosenhag" und an anderen Kunstwerken wies der Redner ihre wunderbare kompositionelle Einheit nach, die eine organische und darüber hinaus eine mystische und christozentrische Einheit ist, welche (wie die mittelalterliche Kunst im ganzen) die Harmonie des Gottesreiches spiegelt. Wie auf der lieblichen „Geburt Christi" auf einem Flügel des Kempener „Devotionsaltärchens" das winzig am Boden liegende Christkind der kompositionelle Mittelpunkt der ganzen Darstellung ist, so ordnet sich der Raum der Kempener Kirche selber organisch um den Altar als seine geistige Mitte und umschließt hinwiederum die im Plan und in einer Luftaufnahme gezeigte Altstadt Kempens kreisförmig das Heiligtum der Kirche. Als Gegensatz zu diesen zutiefst mittelalterliche deutsche Art spiegelnden Schöpfungen demonstrierte Redner an Kunstwerken der italienischen Renaissance die dort nur äußerliche, schematische Einheit der Komposition und entsprechend die völlige Isoliertheit der „nicht mehr Raum spürenden" Figuren vor theaterhaften Kulissen. Hier, am Ende des Mittelalters, da in Wahrheit Gott nicht mehr Mittelpunkt der Welt war und der zu gesteigertem Selbstbewußtsein erwachende Mensch sich gleichsam an seine Stelle setzte, zerfiel alle tiefere Einheit. Die Wirklichkeit ist nicht das Ding, der Schein des Dinges, sondern „hinter den Dingen", weshalb die Forderungen der Anatomie, der Perspektive rationalistische Forderungen und nicht solche der Kunst sind, der „alles Vergängliche nur ein Gleichnis" ist.

So klang der Schlußvortrag in verwandten Gedankengängen wie der niederrheinisches und deutsches Wesen gleich tief im religiösen Kunstwerk erspürende Eingangsvortrag Dr. Lützelers aus.

K. G. Pfeil

## NIEDERRHEINTAGUNG DER DIÖZESANGRUPPE MÜNSTER DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

In Goch fand die diesjährige Diözesantagung für den Niederrhein statt. Zahlreich waren auch hier die interessierten Kreise des Gebietes erschienen. Zunächst wurde die neue Liebfrauenkirche unter Führung von Pfarrektor Dr. Zumegen besichtigt. In dem schönen Gemeindesaal dieser Kirche fand eine kleine, aber gewählte Schau kirchlicher wie religiöser Hauskunst würdige Unterkunft. In seiner Einführung wies Dr. Hoff auf die Bodenständigkeit der dargebotenen Kunstarten in unserem Gebiet hin. Seit langer Zeit hat die Glasmalerei in Goch und Kevelaer eine Pflegestätte. Die bekannte Werkstätte Wilhelm Derix zeigte ihre reichen Möglichkeiten in der Zusammenarbeit mit den führenden Künstlern der Glasmalerei; sie stellte ausgeführte Fenster und Kartons von Anton Wendling, H. Campendonk, H. Dieckmann, J. Strater oder Franz Dinnendahl aus. Hans Menke, ein Wendlingschüler, zeigte Proben ausgeführter Fenster und Mosaiken in Zusammenarbeit mit der Werkstatt seines Bruders. Heimisch ist die Töpferkunst, die durch Josef Hehl aus Xanten mit keramischen Figuren, Weihwasserbecken, Kreuzen und einer reizvollen kleinen Krippe würdig vertreten war. In der Goldschmiedekunst zeigte Joseph Derix aus Goch Kelche und Leuchter, Anhänger und Schmuck in guter Form und verschiedenen Techniken. Joseph van Oyjen aus Kevelaer stellte neben einem wuchtigen Kelch kleinere Werke in Plastik oder Email für kirchliche Geräte von guter Ausdruckskraft aus. Von Trude Benning, einer Thorn-Prikker-Schülerin aus Duisburg, sah man eine sehr fein empfundene „Verkündigung" als gestickten Wandbehang. Proben heutiger Paramentik steuerten Hans Menke und Ella Brösch bei. Kraftvolle Holzschnitte als christliche Hauskunst zeigte Menke und Walterfang etwas weiche kleinere Madonnen. Die Schüler des Gymnasiums in Gaesdonk hatten ein ornamentales Kreuz als Gemeinschaftsarbeit gebastelt, das zeigte, wie sehr die Jugend die künstlerischen Formen der Gegenwart miterlebt.

Unter Führung von Dechant Brimmers wurde die alte baulich ungemein interessante Pfarrkirche mit ihren alten Schätzen besichtigt. Vor allem aber erregten die starken Fenster von Anton Wendling größte Anteilnahme. Dr. Hoff wies auf die Bedeutung gerade dieser Fenster für die Entwicklung der Glasmalerei in den Rheinlanden hin. Danach wurde bei einem Gang durch die Stadt die profane Baukunst aus alter Zeit gewürdigt. Als Vorsitzender der Diözesangruppe konnte Domkapitular Prof. Dr. Emmerich die sehr zahlreich erschienenen Gäste am Abend im Saale des St.-Anna-Stiftes begrüßen. Wie bei der Tagung in Lüdinghausen stand auch hier der Vortrag von Dr. Hoff über „Das Christusbild im Wandel der Zeiten und als heutige Aufgabe" im Mittelpunkt der Tagung. Ein reiches und eindrucksvolles Lichtbildmaterial machte die Darlegungen anschaulich. Der Vorsitzende dankte allen, die am Gelingen der Veranstaltung beteiligt waren, und wies auf die Bedeutung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst und ihre Leistungen hin.

A. Hoff

## NEUE PLASTIK UND GRAPHIK IN DER KUNSTWARTE, DÜSSELDORF

Getreu ihrem Streben, charakteristische Querschnitte durch das religiöse Kunstschaffen der Gegenwart zu zeigen, seine besten Leistungen der Öffentlichkeit nahezubringen, hat die Kunstwarte, Düsseldorf, in ihren Räumen, Bismarckstraße 60, wieder bedeutende Werke führender christlicher Künstler ausgestellt. Es handelt sich diesmal besonders um Neuschöpfungen auf dem Gebiet der Plastik, auf dem starke Begabungen von eigenem Wollen am Werke sind.

Eine mehr als lebensgroße holzgeschnitzte Monumentalplastik der Muttergottes in der Kunstwarte stammt von dem Tiroler Bildhauer Sepp Baumgartner. Die hoch und schlank aufragende Gestalt der Jungfrau hält im emporgerafften Mantel wie eine Kostbarkeit mit beiden Händen das Kind, das spielend einen Ball umfaßt. Das Antlitz Marias, mit nach innen gekehrtem Ausdruck, ist andächtig geneigt, die Haltung voll Anmut; die Verbindung von Kraft und Grazie bewirkt den Reiz dieser Statue. Ein verinnerlichtes Kunstwerk ist auch eine Tonplastik „Betender Mönch" von Walter Mellmann, die einen Ordensmann im Habit, die Schrift in den Händen, mit gesenkter Stirn in tiefer Versunkenheit auf einem Schemel sitzend zeigt. In charaktervoller Prägung schuf Mellmann eine weitere Statue „St. Franziskus".

Wie in der Heiligendarstellung heute starkes inneres Neuerleben der Künstler zu ursprünglichen, überraschend neuen Gestaltungen, an Stelle verbrauchter Klischees, gelangt, bezeugt insbesondere eine St.-Joseph-Statue von Joseph Hehl, Xanten. Hier wird Joseph als eine gedrungene markige Gestalt mit dem Beil, dem Werkzeug des Zimmermanns, im Arm, als der kraftvolle, männliche Beschützer der Heiligen Familie gesehen. Die in statuarischer Strenge frontal ausgerichtete Figur ist von wuchtiger Einfachheit der Formgebung, wie sie auch einer kleinen Bauernmadonna des Künstlers eignet. Gleichfalls von neuer Auffassung ist ein auch stilistisch eigenartiges Metallrelief „Maria Verkündigung" von Müller-Oerlinghausen, Berlin, auf dem die noch mädchenhafte Jungfrau, ganz hingegeben der göttlichen Botschaft, der mächtige Flügel des Engels umhüllt. Kunstvoll holzgeschnitzte Hauskruzifixe von Jakob Adlhart.

Die Räume des vor einiger Zeit neu eingerichteten ersten Stocks der Kunstwarte stellen geschlossen Paramente und Kultgeräte für den kirchlichen Bedarf aus. Neben einigen stilstrengen Meßkelchen aus eigenen Werkstätten der Kunstwarte sieht man hier unter anderem eine neue Auswahl materialechter Kelchknäufe aus Marmor, Ebenholz, Elfenbein, Rosenquarz, Bergkristall, Lapislazuli und anderen Halbedelsteinen. Weiteren reichen Ausbau erhielt auch die graphische Abteilung der Kunstwarte. Zunächst ist eine aus der Zusammenarbeit erster Kräfte entstandene Kanontafel, die im Verlag der Kunstwarte erscheint, zu erwähnen. In Typen von Rudolf Koch (Klingspor-Wallau-Antiqua) wurde sie nach Plänen von Professor Wendling und Professor Rudolf Schwarz von Karl Odo zusammengestellt und erscheint künstlerisch mustergültig in der Schönheit der Schrift und der Initialen, des zweifarbigen Druckes wie der klaren Architektonik des Ganzen. Die von der Kunstwarte verlegten Andachtsbilder und Bild- und Schriftpostkarten,

welche in positiver Weise den Kampf gegen den auf diesem Gebiet immer noch üppig wuchernden Kitsch aufnehmen, wurden um weitere wertvolle Reihen nach künstlerischen Entwürfen von Wendling, Richstätter, Odo und Hillmann vermehrt. Als bedeutsam erscheint, daß dabei die immer wiederkehrenden Anlässe von Taufe, Buße, Erstkommunion, Firmung, Ehe, Priesterweihe, Sterbefall, Totenzettel und Kondolenzkarten, Aussegnung der Mütter usw. durch sinnvolle Anzeigen und Gedenkblätter besonders berücksichtigt wurden, womit man einem starken Bedürfnis auf diesem für eine vertiefte religiöse wie künstlerische Volksbildung so wichtigen Gebiete entgegenkommt. Der Veredelung des religiösen Hausbedarfs dienen auch neuartige kleine Holzkreuze mit eingeschnitzter und bemalter Symbolik, sowie handgeknüpfte Rosenkränze aus holzgeschnitzten Perlen auf Seidenschnüren, die aus Künstlerhänden hervorgingen. Solchen wurde auch Entwurf und Ausführung eines sich heutiger Kirchenarchitektur stilstreng einfügenden Opferstocks anvertraut, der in Kürze in der Kunstwarte zu besichtigen sein wird. Zudem gliederte die Kunstwarte ihren Ausstellungsräumen ein Lesezimmer an, in welchem für den Freund christlicher Kunst einschlägige Literatur und Zeitschriften aufliegen. K. G. P.

## UNSTERBLICHES BAROCK!

Unsere Augen sind blind geworden, überstrahlt vom blendenden Glanze grellbunter Sensationen; wie könnte es sonst geschehen, daß wir die strahlende feinsinnige Schönheit barocker Kostbarkeiten übersehen könnten. Erst wenn des Konservators tatkräftige Hand die alten Bauwerke schützt und erneuert, erinnern wir uns, welch einen Schatz von Kostbarkeiten uns die Vergangenheit überließ.

Aus der Fülle alter Kunstwerke erstrahlt die kraftvolle Schönheit des Barockstiles doppelt hell, weil sich in diesen Formen deutsches und italienisches Erbe mischen. Weil wir die Tradition der großen Meister spüren und doch zugleich auch die Volkskunst in eindringlicher Weise am Werke sehen. Kein anderer Stil ist so erdennahe und doch voll Himmelssehnsucht, so zeitgebunden und doch unsterblich wie eben das Barock. Seine Heimat ist der kunstreiche Boden Italiens, aber Deutschland wurde sein Lehrmeister. Erst auf nordischem Boden wurde das Barock wahrhaft schöpferisch und künstlerisch reif. Was im Süden nur leere dekorative Form war, wurde erst auf deutschem Boden zum Leben und zu geistiger Bedeutung erweckt. Aus der wesenlosen Kulisse antikisierender Pracht wurde ein künstlerisches, religiöses Bekenntnis von wahrhaft deutscher Tiefe und Gründigkeit. Aus der krausen Fülle barocker Formen spricht zu uns das Vätererbe voll alter Überlieferung; aus hundert italienischen Falten spüren wir die Bodenständigkeit und Volksverbundenheit wahrhaft deutscher Künstler und Schöpfer (vgl. Abb. S. 153).

Voll ungestümer Kraft sind die Bauten des Barock, erfindungsreich in ihren Einzelheiten, bis ins Letzte schöpferisch ist der gestaltende Wille seiner Meister spürbar. Ob es die Fassaden prunkvoller Kathedralen sind oder die schimmernde Pracht der Schloßhöfe, ob eines Portales meisterhafte Sprache oder eines Treppenhauses durchstrahlte Helligkeit, allen gemeinsam ist die schöpferische, höchst phantasiebeschwingte Kraftentfaltung, überall spüren wir die große Leidenschaft kämpferisch bewegter Seelen. Es ist eine kriegerische Kunst, Fanfarengeschmetter und Paukengedröhn, Seidenfahnen rauschen dazu und über allem schwingt der erhebende Ton einer alles erlösenden Fuge.

Im rauschenden Pomp des Barock zog die Gegenreformation ins Land, in seinem Zeichen entfaltete sich die ungebrochene Kraft der großen Despoten. Barock ist die Grundlage des preußischen Stiles; was Schlüter begann, vollendeten mit zierlicher Anmut seine Nachfolger Knobelsdorff und Gontard. Der preußischen Könige ruhmvolle Entfaltung fand in barocken Kunstformen ihren unsterblichen Ausdruck.

Aus deutschem Wesen wuchs ein neuer Stil, aus mittelalterlicher Enge blühte die kraftvolle Üppigkeit des Barock hervor. Quellklar und bis ins tiefste musikalisch ist jene Kunst. Enge und Dürftigkeit späterer Zeit haben dem Stil nichts von seiner Kraftfülle rauben können. Noch heute zehren wir vom Bestande jener Bauformen, die eine Brücke schlugen zwischen Süd und Nord und die des deutschen Wesens kernhaften Bestand unsterblich werden ließen für alle Ewigkeit.

Fritz Wiedermann

# Berichte aus dem Ausland

## TAGUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST

### des VI. Katholischen Kongresses von Mecheln

Im Programm des VI. Allgemeinen Kongresses der belgischen Katholiken (Mecheln, 10. bis 13. September 1936) war auch eine Tagung für christliche Kunst vorgesehen, die am 12. September im Sint-Jansgildenhuis abgehalten wurde. Den Vorsitz führte der um die Erforschung der belgischen Goldschmiedekunst verdiente Diözesaninspektor Chanoine Crooy.

Vormittags sprachen M. Lefranc vom Musée du Cinquantenaire (Brüssel) über die Kunst als Mittel der christlichen Kultur; P. Sébastien Braun OSB., Direktor der Kunstschule von Maredsous, über die kirchliche Innenausstattung; M. Rome, der Architekt der Küßnachter Gedächtniskapelle, über die religiöse Baukunst von morgen. Lefranc betonte besonders die Notwendigkeit einer künstlerischen Bildung im Gegensatz zu einer rein kunsthistorischen. — P. Sébastien Braun wies u. a. hin auf die ganz verschiedene Art der Entstehung mittelalterlicher Kirchen. Ihr Bau mochte ohne Nachteil für die Seelsorge Jahrzehnte, ja Jahrhunderte dauern, so daß die erforderlichen Geldmittel allmählich aufgebracht werden konnten. Heute dagegen fordert die Seelsorgenot besonders der großen Ansiedlungen sofortige Erstellung und Einrichtung von Kirchenbauten. Für das liturgische Mobiliar fordert P. Braun Wahrheit, Einfachheit, Verzicht auf Überflüssiges. Für die Taufkapelle verlangt er mehr Raum und Würde; die Emporen lehnt er ab. Kirchenbänken gibt der Künstlermönch den Vorzug vor Kirchenstühlen, die ein Ausdruck des Individualismus seien. — Architekt Rome betonte vor allem die Notwendigkeit eines verständnisvollen Zusammenwirkens von Priester und Architekt, von Architekt und mitwirkenden Künstlern.

KLOSTER HEINRICHAU (SCHLESIEN)

BAROCKPORTAL IN NEISSE

Nachmittags wurden Vorträge gehalten über „Pflege einheimischer Kunst in den Missionen" (Norbert Noé); „Seelsorgliche Betreuung der Theaterkünstler" (P. Loslever O. P.), „Künstlerische Erziehung des jungen Klerus" (Chanoine Crooy). Norbert Noé, der Schriftleiter des von der Benediktinerabtei St. André (Bruges) herausgegebenen „Artisan liturgique", betonte die dringende Notwendigkeit, die Eingeborenenkunst zu retten, so weit es noch möglich sei. Drei Wege können nach ihm zu diesem Ziel führen: Ausbildung eingeborener Künstler, künstlerische Betätigung von Eingeborenen unter weitherziger Leitung von Europäern; erst in dritter Linie, wenn die beiden ersten Wege ungangbar seien, die Heranziehung von Europäern, dies besonders für die Architektur. — P. Loslever, der selbst erfolgreich in der Seelsorge der Theaterkünstler tätig ist, erwähnte u. a., daß die Union Catholique du Théâtre in Paris 1000 Mitglieder zählt, in Brüssel 500. Das Verständnis des übernatürlichen Lebens vermitteln, das Leben in seiner Ganzheit in dieses übernatürliche Leben wieder einordnen: das sind nach dem Redner die beiden Ziele, auf die diese besondere Art von Seelsorge hinarbeiten muß. Kanonikus Crooy wies die Notwendigkeit der künstlerischen Erziehung des jungen Klerus nach aus seinen Pflichten gegen die kirchlichen Monumente und Kunstschätze, sowie gegen die Künstler; ferner aus der Bedeutung des Kunstverständnisses als notwendiges Element der Allgemeinbildung des Priesters. Auch er betonte das Ungenügen einer rein kunstgeschichtlichen Ausbildung. Die Einführung in die Kunst der Vergangenheit soll vor allem die Perioden behandeln, deren Kunstwerke wir besitzen. Die zeitgenössische Kunst darf nicht vernachlässigt werden: Besuch von Ausstellungen, von Künstlerateliers. Der Hochwürdigste Herr Bischof von Tournai, S. E. Mgr Rasneur, beehrte die Vormittagstagung mit seinem Besuch und offenbarte in einer kurzen Ansprache ein verständnisvolles Erfassen der Lage.

Die Vorträge, die von Diskussion gefolgt waren, trugen den Charakter einer erfreulichen Offenherzigkeit, die mutig den Finger in die Wunde legte. Es ist in Belgien schon manches getan worden für eine Erneuerung der Kirchenkunst, die in einem Land von der reichen künstlerischen Vergangenheit Belgiens zu leicht retrospektiver Erstarrung verfällt. Neben einzelnen Architekten und Künstlern sind es besonders die Benediktinerabteien, allen voran Maredsous und St. André, die fruchtbare Pionierarbeit leisten. Rich. M. Staud

## Neue Kunstwerke

### LEO DIETS „SPINIS CORONATUS EST"

Zum erstenmal wird in diesen Zeilen der Name dieses altösterreichischen Künstlers genannt, der am 12. September 1936 seinen 80. Geburtstag feiert. Diet, der aus Prag stammt und zuerst Ar-

tillerieoffizier war und dann in seiner Vaterstadt, hierauf in Wien und Paris Kunststudien betrieb, hat sich vor allem als Bildnis- und Figuralmaler einen internationalen Namen gesichert. An kirchlichen Werken weist sein Oeuvreverzeichnis nicht viel auf. Was es ist, bleibt immerhin höchst achtenswert. 1886 schuf er für die Josephskirche in Kairo, wo er studienhalber längere Zeit sich aufgehalten hatte, das Hochaltarbild „Die Rast der hl. Familie". Auf einem Seitenaltar der Jakobskirche in Prag hängt ein „Herz Mariens" (1890/91), das seinerzeit eine heftige Pressefehde ausgelöst hatte. Im Wiener „Vaterland" wurde unter dem Schlagwort „Ein verdächtiges Altarbild" dagegen Sturm gelaufen, weil Lola Beth für die Madonna Modell gestanden war. Für die Kapelle der Villa Tartini bei Pirano stiftete 1912 der Künstler eine Madonna. Seither hat Diet mit religiösen Stoffen sich nicht mehr beschäftigt. Erst in den allerletzten Monaten entstand ein Ölbild, das gegenwärtig im Besitze des Grazer Rechtsanwaltes und Kunstsammlers Dr. H. A. Kaiser ist. In diesem hat sich der Künstler nur auf die Wiedergabe des Ausdruckes namenlosen Schmerzes beschränkt. Und das ist ihm in einer seltenen Vollendung geglückt.

Bruno Binder

## EIN NEUES MONUMENTALWERK CHRISTLICHER KUNST

In einjähriger Arbeit schnitzte der Bildhauer Jakob Adlhart, Berchtesgaden, einen weit überlebensgroßen hölzernen Kruzifixus, dessen Korpus über 2 Meter in der Höhe mißt; entsprechend hat das Kreuz die riesigen Ausmaße von 3,50×2,80 m bei einer Balkenbreite von rund 40 cm. Der durch sein Kruzifix in St. Peter zu Salzburg bekannt gewordene Meister hat in dieser in der Kunstwarte, Düsseldorf (Bismarckstr. 60) ausgestellten Arbeit ein weiteres einzigartiges Werk heutiger christlicher Kunst geschaffen. In seiner ganz aus dem Material des Holzes konzipierten, kraftvoll urwüchsigen Gestaltung stellt dieser Gekreuzigte, im Verein mit der echten Andacht und Beseelung, die ihn erfüllt, eine Schöpfung wahrer Volkskunst dar. Aus dem leidensvollen Antlitz dieses Volkschristus, dessen entseelt am Kreuz hängender Körper schwer vornüber geneigt ist, spricht im Tode noch tiefe Gottergebenheit. Die Oberfläche des gewaltigen hölzernen Korpus ist durch knorrige tiefe Einkerbungen gleichsam aufgelöst und charaktervoll belebt, wie es nur ein mit dem Material vertrauter Meister der Schnitzkunst wie Adlhart vermag. Das im Auftrag der Düsseldorfer Kunstwarte geschaffene aufsehenerregende Werk ist zu den markantesten Schöpfungen christlicher Kunst der Gegenwart zu zählen.

K. G. Pfeill

## DER BILDHAUER FRANZ FORSTER-ST. FLORIAN

Auch der bildenden Kunst wohnt das Gesetz alles Schöpfertums inne: im äußeren Bilde die Idee sichtbar werden zu lassen. Denn im Grunde kommt es darauf an, Unbewußtes der Seele vor dem Beschauer bewußt zu machen; jede Regung einer geistigen Bestimmtheit von vornherein klarzulegen, zu zeigen.

Nicht jeder Bildhauer verfolgt diese Ziele. Meist ist es nur die Form, die er liebevoll pflegt. Allerdings gewinnt auch eine gefällig und sorgfältig geformte Plastik am ehesten den Beschauer, wogegen er das aus ihr strömende Fluidum schöpferische Tiefe erst später oder überhaupt nicht aufzunehmen weiß.

Franz Forster vereinigt beides in seinem Werk, Idee und Form; sie treten in Einheit vor uns hin, und so gewinnt sein Werk an Kraft, Schönheit, und macht uns jeweils glauben, daß ein echter Künstler, bewußt das eherne Gesetz reinster Kunst erfassend, an der Arbeit war. Dabei kennzeichnet sich die bildende Kunst Forsters, der gebürtiger Oberösterreicher ist und seiner Heimat, nicht zuletzt ihrem Barock Wesentliches abgelauscht hat, auch durch einen starken Zug zum Menschlichen, was allein schon einen wahren Künstler verrät.

Gehen wir denn einzeln auf sein Werk ein!

Am Beginn seiner Kunst steht das Wie. Er liebt die Form als Grund künstlerischen Schaffens. Es kommt ihm hier zugute, daß er vor seinen Studien bei Professor Hellmer an der Wiener Akademie für bildende Künste, die acht Jahre einschließen, die Holzfachschule in Hallstadt besucht und absolviert hat. So beherrscht er das Tischlerhandwerk vollkommen, was für ihn wesentlich erscheint, zumal er viel in Holz arbeitet. Tatsächlich haben seine Holzfiguren und Holzreliefe den Grad eines hohen Könnens, sie stehen in ihrer Durchführung — die Art wollen wir hier außer acht lassen — denen des Niederdeutschen Ernst Barlach keinesfalls nach, eher sind sie noch frischer, vor allem weniger literarisch zu nennen. Was seine Arbeiten aus Marmor betrifft, so sind sie ebenfalls vorzüglich ausgeführt. Technisch ist Franz Forster also bewußter und großer Könner.

Diesem Vorzug zunächst reiht sich eine maßvolle Sinngebung im jeweiligen Werk an, die zuweilen neu anmutet. Forster geht keine alten Wege, ist aber auch kein bloßer Neubildner, er ist ganz einfach menschlich. Nehmen wir ein Beispiel! Da ist der heilige Florian, das letzte Werk des Künstlers (Abb. S. 155). Er ist Mut, Jugend, Kraft, aber doch belebt von den Strömen der Seele. Er ist der Offizier des Römischen Imperiums, der er ja wirklich war, keine Gestalt, die man anschmachtet, sondern eben ein Heiliger und Beschützer des Menschen, zu dem man Zutrauen haben muß. Er tut seine Pflicht und hütet die Häuser. Und wenn eines brennt, so ist er da und hilft erst recht mit, zu retten, was noch zu retten ist.

Eine neue Religiosität blickt uns in Forsters Werken an. Sie ist unbedingt katholisch. Darüber hinaus aber bindet sie sich weniger ans Konfessionelle. Forster ist religiös im Hinblick und in der Charakterhaltung eines Glaubens, der über alle Schranken, es sei, sie wären weltanschaulich gesetzt, hinwegschreitet, und Gott im Menschen zu erkennen sucht. Aus diesem Grunde bewegen uns auch seine Heiligenstatuen, sie sind warme Menschen, die eine besondere Gnade erfahren haben und nun die Krone des Lebens besitzen. Manchmal tragen sie noch Qual, das Ringen um den fernen Gott steht noch in ihren Gesichtern. Zuinnerst aber singt der Schöpfer zu ihnen.

Franz Forsters Kunst bleibt eben, auch wo es nicht ohne weiteres gegeben ist, männlich. Er ist herb in seiner Auffassung über Gestaltung menschlicher Bilder in Stein und Holz. Man könnte sagen, diese beiden Stoffe, der eine hart und spröde, der andere zäh, haben geholfen, seinen

HL. FLORIAN
Lindenholz, lebensgroß. 1936

ST. CHRISTOPHORUS
Lindenholz, lebensgroß

FRANZ FORSTER-ST. FLORIAN

Charakter zu erziehen, ihn nach einer steten Richtung hin zu lenken, die alles Süße ausschaltet. Er bleibt in allen Werken, die er geschaffen, ein Künstler, der ernstlich um eine nur ihm eigene Darstellung des Lebens in der Kunst ringt. Mit dem heiligen Florian, einer lebensgroßen Lindenholzfigur, ist er in sein eigenes Bereich eingetreten. Eine heilige Barbara, ebenfalls lebensgroß und aus Linde, die er im Vorjahr für seinen ersten Altar fertigstellte, war die Vorstufe hierzu. Es ist ihm nicht leicht geworden, diesen Weg zu gehen. Oftmals verhindert der feste Wille des Künstlers, daß ein Auftrag erteilt wird. Denn Forster macht keine Zugeständnisse, er kennt nur eine Kunst, und die ist unbedingt. Das ist eine gewisse Größe, die nur der verstehen kann, der weiß, wie schwer ein freischaffender Bildhauer um sein Brot ringen muß. Aber darin zeigt sich eben der wahre Schöpfer, der doch immer nur seiner Idee und seinem Glauben nachgeht, abgesehen ob er dadurch auch sein leibliches Auskommen hat oder nicht.

Hier müssen wir nun einfügen, was Forster von der Kunst und über die Kunst eigentlich denkt. Soweit wir schon davon hörten, ist seine Auffassung eine hohe, deshalb, weil sie aus einem Herzen kommt, das seine Regungen immer wieder vor dem eigenen Geiste prüft. Was wir aber nicht gesagt haben, ist, daß Forster in erster Linie eine Erziehung zum Verstehenlernen der wahren Kunst für alle Kreise fordert. Damit geht er dem Übel des krassen Unverstandes der Menge in bezug auf künstlerische Dinge und Anstalten auf den Grund und tatsächlich hat er auch recht, wenn er sagt, daß die Menge erst einmal erzogen werden müsse, ehe ein Künstler ehrlich erkannt werden könne. Er mündet mit seiner Ansicht in die Strömungen der neuen Zeit, die sich abkehrt von einem l'art-pour-l'art-Standpunkt und zurückkehren will zum Volk als dem Empfänger, aber auch, wenigstens zum Teil, als dem Inspirator und Träger der Kunst.

Menschen und Künstler in eins zu vereinen, sei immer Aufgabe einer kritischen Würdigung. So sei diesem Aufsatz auch eine kleine Biographie mitgegeben. Wir wollen da erwähnen, daß Franz Forster im 41. Lebensjahr steht; daß ihm der Weltkrieg, den er seit 1915 mitgemacht hat, zum großen Erlebnis wurde, was sich dann in den verschiedenen Kriegerdenkmälern und Entwürfen zu solchen künstlerisch ausgewirkt hat. Seit Kriegsende lebt Forster, der Familienvater ist, in seinem Geburtsort St. Florian in Oberösterreich, zu dessen Verschönerung er mit seiner Kunst beigetragen hat.

Bekannt ist er vor allem durch seine Brucknerbüste in Marmor geworden. Viele Büsten, Denkmäler kleineren Formats, was ihre Abmessungen anlangt, Heiligenstatuen, Kreuzwege in Holz, Marmor und Bronze sind in ganz Österreich verstreut und zeugen von seiner Schöpferkraft. Eines seiner handwerklich reifsten, zugleich auch innigsten Werke ist ein lebensgroßer St. Christophorus aus Lindenholz (Abb. S. 155), der in Haltung und Ausdruck des Gesichts jene Heiligkeit des Gemütes wiedergibt, die uns die Qual alles Irdischen vergessen läßt. Dieses Werk, an dem der Künstler, wie leicht verständlich, mit seinem Herzen hängt, ist noch im Besitz Forsters.

Franz Forster steht jetzt im Zenit seines Lebens und auch seines Schaffens. Sinnvoll verbindet sich damit die Anerkennung, die er nun überall erfährt. Er arbeitet jetzt, im Auftrag des Bischofs von Linz (Oberösterreich), an zwei überlebensgroßen Sandsteinplastiken der Evangelisten Johannes und Lukas, die als Portalfiguren für den Maria-Empfängnis-Dom der oberösterreichischen Hauptstadt gedacht sind.

Wie immer aber die Verhältnisse liegen: wir dürfen Franz Forster deshalb für einen Berufenen in der bildenden christlichen Kunst betrachten, weil er, wie die Vergangenheit lehrt, gewohnt ist, seinen Weg zu gehen. Somit besitzt die christliche Kunst in Österreich und damit der ganze deutsche Sprachraum in ihm einen ihrer stärksten und besten Vertreter. Karl Watzinger

## KREUZWEG VON FRANZ LUITPOLD BAUER

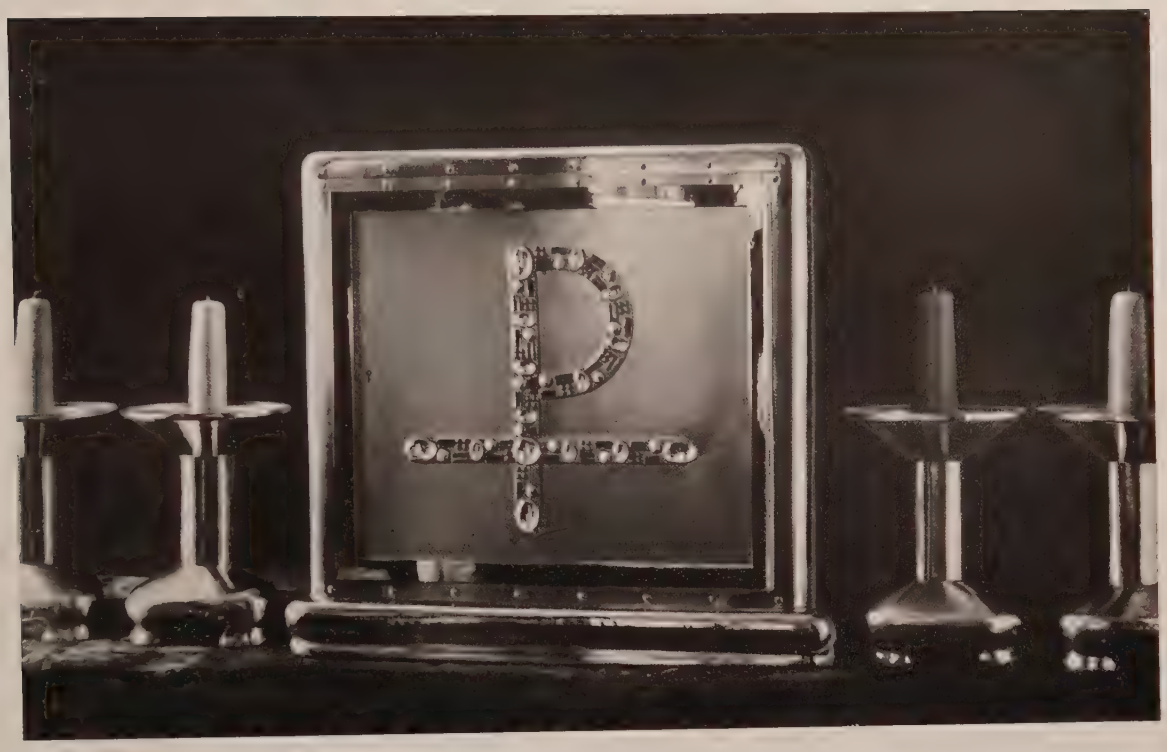
Ein Kreuzweg von Franz Luitpold Bauer in der St.-Sebastians-Kirche. Der Münchner Bildhauer Franz Luitpold Bauer hat einen Kreuzweg in der St.-Sebastians-Kirche vollendet, dessen vierzehn Relieftafeln aus englischem Zement in der Form von hochformatigen Rechtecken in die geraden Wände der Pfeiler eingelassen sind, die in St. Sebastian zwischen dem Hauptschiff und den Seitenschiffen stehen. Etwa ein Drittel Lebensgröße haben die Figuren, die sich nahezu vollplastisch von der Grundplatte abheben und den vollen braunen Ton der Grundplatte weiterführen, der an den hohen Flächen in eine leichte Vergoldung übergeht. Die schlanken Gestalten bewegen sich in einfachen, zeitlosen Gewändern vor der Grundfläche. Eindeutig ist der Ausdruck auf den Gesichtern zu lesen, ohne ins agitatorisch Übertriebene auszuarten. Vielmehr haben die Gesichter mit ihrem edlen Oval manchmal etwas von einer humanen und klassizistischen Gesinnung an sich. Es wird unmerklich komponiert. Die einzige Tafel, die eine strenge, auffallende Komposition aufweist, die Tafel des dritten Falls unter dem Kreuz, veranschaulicht, daß eine solche symmetrische Aufteilung der Fläche bei den körperlich in den Raum vorspringenden Figuren nicht durchzuführen gewesen wäre. Sie hätte Wiederholungen und Schematismen heraufgeführt. Bauer hat recht getan, als er die Figuren mit den natürlich aus der Handlung entspringenden Gebärden natürlich über die Fläche ausbreitete. Die vornehme Größe des Wuchses verleiht den Gestalten ohnehin den Eindruck des künstlerisch Geordneten und Planvollen. Da zudem meist nur zwei Figuren auftreten, ist die Gefahr der Überfüllung und Zerstreuung vermieden. Intime, menschliche Bilder sind Bauer

FRANZ LUITPOLD BAUER-MÜNCHEN
STATIONSBILD IN DER SEBASTIANSKIRCHE
IN MÜNCHEN

insbesondere geglückt, wenn Jesus auf den Stationen seines Kreuzwegs Augenblicke der Bestärkung und des Trostes hat. So die Begegnung mit Veronika, auch die Hilfe des Simon von Cyrene, in der die dumpfe Verwunderung des Menschen ausgedrückt ist, der mitten in seinem irdischen Geschäft die seltsamste Begegnung mit dem Mann des Heils hat. Vor allem aber ist der Abschied von der Mutter in einen stillen, langen Augenblick gedrängt, in dem der Schmerz sich feierlich und traurig verklärt. An Stelle der üblichen Kreuzabnahme ist die plastisch ergiebigere Form der Pieta gewählt, und auf der letzten Tafel sinkt der heilige tote Leib in erlöster Erschlaffung ins Grab. Die zusammenhängende Reihe plastischer Bilder hat eine Beweglichkeit in Bauers Arbeit entwikkelt, über die er bislang noch nicht gebot. Auch hat das Gefühl den Stand einer schönen Ruhe und Reife gewonnen. Ernst Kammerer

## TABERNAKEL FÜR DEN DOM ZU MINDEN

Ein schönes Werk religiösen Kunstgewerbes ist das neue Tabernakel für den jüngst errichteten Pfarraltar im Dom zu Minden, der als flacher Tisch ohne jeden Aufbau dem eigentlichen Hauptaltar des Domes vorgelagert ist. In seiner einfachen edlen Form ist dieses Tabernakel (Abb. S. 157) ganz auf sakrale Würde und große Feierlichkeit gestellt. Der Eindruck streng gesammelter Andacht wird noch betont durch die sechs wuchtig schweren Leuchter, die zu beiden Seiten auf der Tischgrund-



TABERNAKEL UND ALTARLEUCHTER FÜR DEN DOM IN MINDEN
Entwurf: Ursula Bach-Wild. Ausführung: Werkstatt Bach-Wild-Münster

fläche lasten. Der Entwurf stammt von Ursula Bach-Wild (Münster), die damit wieder eine starke Probe ihres den liturgischen Erfordernissen angepaßten Kunstsinnes und Könnens abgelegt hat. Ausgeführt wurde der Entwurf mit letzter handwerklicher Präzision in der Metallkunst-Werkstatt Bach-Wild. Das Tabernakel besteht ganz aus handgehämmertem vergoldetem Messing. Den einzigen Schmuck der Vorderseite bildet das den hellen Goldglanz überstrahlende und in der Form außerordentlich mächtig wirkende Christusmonogramm aus schwer aufgelegten Halbedelsteinen (Bergkristall, Onyx, Türkis-Matrix, Granat, Koralle). Die Seitenwände sind verziert mit einem Streifen getriebener Reliefdarstellungen aus der Lebensgeschichte Jesu (Abb. S. 158). Von diesen kleinen, naiv fromm beseelten Szenen geht eine monumentale Wirkung aus. Sie reichen aus dem bloß Kunstgewerblichen beträchtlich in den Bereich der reinen Kunst hinein. Die kompositionelle Geschlossenheit und die innere lebendige Ausdrucksfülle jedes Bildes sprechen von einem echten Kunstwerk, das sich schlicht und herzlich anbietet. Ursula Bach-Wild hat hier eine beglückende Leistung vollbracht. Nach oben hin wird das Tabernakel überhöht durch einen kostbaren frühromanischen Kruzifixus aus Bronze (Abb. S. 159), der bislang ziemlich verdeckt an einer Chorwand des Mindener Doms hing. Dadurch erhält der neue Pfarraltar seine letzte stilgemäße Krönung und gelangt zu einer äußerst streng harmonischen und herb vollendeten Gesamtwirkung. Mit der Arbeit des neuen Tabernakels für den Dom zu Minden dürfte die münstersche Metallkunst-Werkstatt Bach-Wild nachdrücklich auf sich hingewiesen haben. Alfons Hoffmann

## Forschungen

### ALTE UND NEUE WANDMALEREI

Von Walter Bombe

Die Geschichtsmalerei des neunzehnten Jahrhunderts mit ihren gemalten Unglücksfällen in echten Kostümen ging auf das Großbild aus, zeigte aber nur, wie man es nicht machen soll. Auch die Nazarener, die bewußt auf gute Vorbilder alter Zeiten, vor allem auf die umbrischen Vorgänger Raffaels zurückgriffen, vermochten trotz ihres guten Willens weder die Gesetze des Wandbildes zu erfüllen, noch etwas die Zeit Überdauerndes zu schaffen. Die schwierige Technik der Freskomalerei, des Malens auf der noch feuchten Wand, wobei das im Kalk enthaltene Kalkhydrat durch das im nassen Bewurf und in den Farben enthaltene Wasser aufgelöst wird, die Farbschicht durchdringt und mit der Kohlensäure der Luft sich verbindend zu kohlensaurem Kalk wird, so daß sich das Kalkhydrat als dünnes kristallenes Häutchen schützend über die Farben legt, — diese von den großen Italienern Cimabue, Giotto, Ghirlandajo, Perugino, Raffael, Michelangelo und deren Nachfolgern mit großer Meisterschaft geübte Technik hatten sie noch nicht bis in ihre letzten Feinheiten ergründet. Sie begnügten sich mit der Übernahme der Komposition (betonte Mitte für die Träger der Handlung, Tiefenwirkung durch harmonisch verteilte Architekturen und Landschaften, Gruppierung der Nebenfiguren), ohne daß es ihnen gelang, ihre Darstellungen so lebensvoll und so

GETRIEBENE RELIEFS VON DEN SEITENWÄNDEN DES TABERNAKELS FÜR DEN DOM IN MINDEN
Entwurf und Ausführung: Ursula Bach-Wild-Münster

monumental zu gestalten, wie es ihre Vorbilder vermochten. Es fehlten ihren Fresken die tiefe Beseelung und das packende dramatische Leben, das schon Giottos Fresken ausgezeichnet, so das man meist nur geschmackvoll gestellte lebende Bilder vor sich zu sehen glaubt. Was die großen Italiener in ihren lichterfüllten, kräftig realistischen und zugleich von Schönheitssinn durchtränkten Wandbildern geschaffen haben, ist uns noch heute vollkommenster Ausdruck einer großen, glücklichen Zeit und eine der wichtigsten Äußerungen der italienischen Kunst.

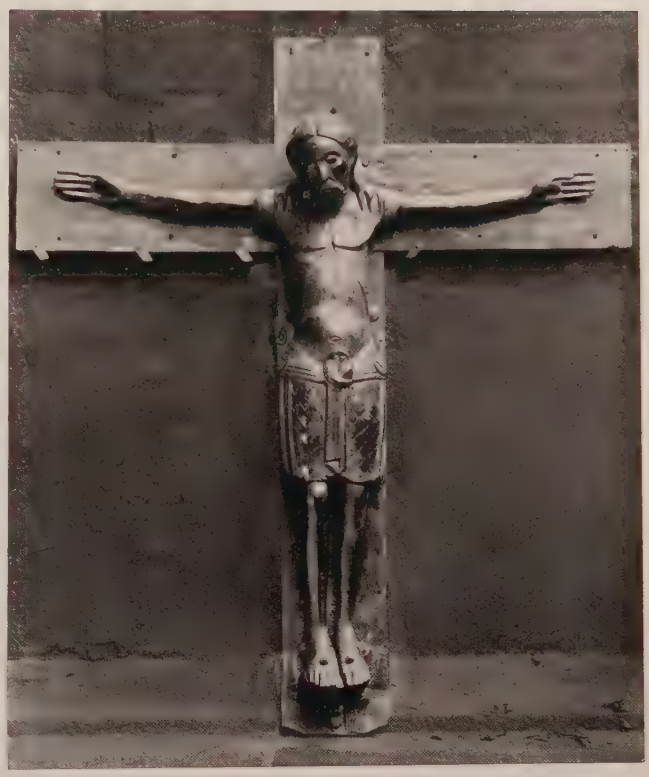
Die Nazarener und ihre Nachfolger im Norden ordneten ihre Eindrücke, setzten alle Teile untereinander und zum Ganzen in maßvolle Beziehung und überließen nichts Wesentliches dem Zufall im Gegensatz zu anderen Künstlern, deren Wandbilder „auf eine triebhafte und ungebundene Weise aus der Fülle des Daseins oder der Vorstellungen" herauswachsen. Hans von Marées, der die schönen Wandbilder im Aquarium in Neapel schuf, lehrte: „Selbst in der liebevollsten Hingebung an die Natur, in der höchsten Begeisterung für ihre Schönheiten darf niemals die Herrschaft des Verstandes über die bloße Empfindung verloren gehen." Marées suchte vor allem die Einfachheit, und vom Monumentalgemälde forderte er die möglichste Verleugnung jener Tiefenwirkung, die ein Loch in der Wand vortäuscht, statt die Fläche zu bannen.

Obgleich Marées unstreitig die größte Figur unter den deutschen Monumentalmalern des vergangenen Jahrhunderts ist, gewinnt man vor seinen Fresken in Neapel und vor seinen Staffeleibildern, die fast alle verhinderte Wandgemälde sind, meist den Eindruck, daß die lange und sorgfältige Überlegung eher von Nachteil, als von Vorteil für sein Schaffen gewesen ist, indem sie die ursprüngliche künstlerische Eingebung und die dramatische Gestaltungskraft des Meisters hemmte. Aber Marées ist und bleibt für unsere Zeit, die dem Maler wieder monumentale Aufgaben stellt, ein großes Vorbild. Er hat die Gesetze des Wandbildes gleichsam wieder neu entdeckt: den einfach-großzügigen Bildbau, die Vergeistigung der Linie, die Vereinfachung der Form, die Typisierung der Gestalten, die ihrer architektonischen Aufgabe sich bewußt sind, und die Eurhythmie, die der Schweizer Ferdinand Hodler übernahm und weiter ausbildete, indem er den Parallelismus und das rhythmische Prinzip der Wiederholung hinzufügte. Auch Hodler geht bewußt auf den Flächenstil der frühen Italiener zurück, und in seinem großen Wandbilde der Universitätsaula in Jena sogar auf den eigenartigen Reliefstil der alten Ägypter, indem er die Gruppe der marschierenden Jenenser Studenten über der Gruppe der sich zum Auszuge Rüstenden anordnet.

Unter den lebenden Schweizer Monumentalmalern ist Alfred Heinrich Pellegrini von der genialen Persönlichkeit Hodlers weniger beeinflußt als die anderen Mitstrebenden seines Heimatlandes. Sein stärkster Anreger war in Stuttgart Meister Adolf Hölzel, der das Studium des Raumes und der Fläche wissenschaftlich betrieb und durch langes Forschen die Hüttengeheimnisse der Meister des Mittelalters wieder entdeckte und für die Verteilung der Hauptwirkungen den Goldenen

Schnitt heranzog, den die italienischen Meister die „göttliche Proportion" nannten, und dessen bewußter oder unbewußter Anwendung viele Meisterwerke der alten Zeit ihre Wirkung verdanken. In seinem Buche „Gebaute Bilder" hat Hans F. Secker, Köln, das Schaffen Pellegrinis eingehend gewürdigt. (Atlantis-Verlag, Berlin-Zürich, 1934.) Pellegrini kennt die dem Wandbilde gesetzten Schranken. Er kennt die Wirkung des Gevierts im Viereck, die schon Hölzel lehrte, und das als die Meisterformel bezeichnet wird: Will man in einem rechteckig begrenzten Bilde eine Sache zur Geltung bringen, so daß sie auf einmal überblickt werden kann, so gliedert man sie zweckmäßig in ein auf der Fläche befindliches Geviert ein. Durch „Schleifen", die der Bildbewegung folgen, wird das Auge immer wieder durch den Raum gelockt, den es in seiner Gesamtheit durcherlebt. Dieses Gesetz und jenes andere von Hölzel formulierte des Farbendreiklangs wird von Pellegrini angewandt. Die dynamische Wechselwirkung der Farben, das rhythmische Wechseln zwischen Hell und Dunkel, nicht selten schachbrettartig, der Verzicht auf den Illusionsstil und als Letztes, Wichtigstes, die Vereinfachung der Form ergibt bei ihm das gebaute Bild, die Großheit in einer nordisch bedingten Form.

Was die großen Meister vergangener Zeiten geschaffen haben, gibt wohl oft noch zu forschen und zu fragen, aber es ist eine Welt, die still zu stehen scheint wie die Ewigkeit. Die Kunst unserer Zeit aber ist ein Stück von uns, wir erleben sie mit, oder besser gesagt, wir sollten sie miterleben. Wie viele, nein, wie wenige von uns denken daran, daß es neben dem üblichen Staffeleibilde auch ein Wandbild gibt, das seine eigenen Gesetze formt, und das uns über der fast ausschließlichen Pflege des Staffeleibildes fremd geworden ist! Wände in den neuen Häusern der Gemeinschaft gibt es zur Genüge. Aufträge und Wettbewerbe gibt es auch; aber es könnten ihrer mehr sein. Die schöpferischen Kräfte unter unseren Künstlern sehnen sich nach Betätigung. Verständnis und Aufmunterung allein vermag dem Künstler die Spannkraft zu verleihen, die er braucht, um im Kampfe um das Dasein nicht zu erliegen!



BRONZEKREUZ AUS DEM DOM IN MINDEN. ROMANISCH 12. JAHRHUNDERT

## Bücherschau

Karl Hoeber, Erwin Hensler, ein Cicerone deutscher Kunst. 154 Seiten. Preis 3,60 RM. Lwd. (Ferd. Dümmlers Verlag, Berlin und Bonn.)

Einem allzufrüh Geschiedenen hat ein treuer Wegbegleiter mit diesem biographischen Buche ein lebensvolles Denkmal gesetzt. Wenn man die Fülle der Schriften Erwin Henslers überblickt, die sich auf allen kunstwissenschaftlichen Gebieten bewegen, so mag es nicht leicht scheinen, den eigenartigen Gelehrtenkopf zu zeichnen. Was findet man nicht alles unter dieser geistigen Ernte aus nur 36 Jahren! Erwin Hensler war der Entdecker der verborgenen Kunstschätze des mittelalterlichen Schlösses Brain-le-Château, Mitarbeiter an dem bedeutsamen Werke über die „Kunstdenkmäler zwischen Maas und Mosel"; er hat uns in seinen Untersuchungen über die Wandmalereien in den Kölner Marienkirchen, über Matthias Grünewald, über den Lothringer Meister Jean Mone, über den Trunkenen Herkules des Rubens bleibende kunstgeschichtliche Erkenntnisse hinterlassen; hat das Verständnis für das Werk Goyas, Ridingers, Peter Behrens erschließen helfen und sich um die Denkmalpflege und künstlerische Kultur der Rheinlande unschätzbare Verdienste erworben, unter denen nur seine schriftstellerischen Arbeiten über das Lebenswerk des Mainzer Prälaten Friedrich Schneider oder über die christliche Kunst des Mittelrheins genannt seien, aber auch seine Einführungen in heimatliche Bauwerke, Ausstellungen und Sammlungen nicht vergessen werden dürfen, bei denen er sich infolge seines ausgebreiteten Wissens und der Charis seines Wesens als geborener Cicerone deutscher Kunst erwies. Man darf sagen, daß sein Typus, jene Verbindung zwischen einer von wissenschaftlichem Ernst durchdrungenen Gelehrtennatur und einer weltmännischen Erscheinung von idealem Schwung und ebenso bezwingender Menschenliebe wie feuriger Hingabe an die Sache selten angetroffen wird. Ihm verdankte er einen Freundeskreis, der sich über alle Länder Europas ausdehnte, und auch seine Berufung in die Verwaltung der Wettinischen Kunstsammlungen, während der er das Barockschloß Moritzburg in einer Weise ausgestaltete, daß man ihn mit Recht als dritten Baumeister des Schlosses bezeichnen konnte. Die Spannweite seiner in tiefer Frömmigkeit beruhenden Persönlichkeit greift über seine Eigenschaften als Museumsleiter, Samm-

ler und Kunstforscher jedoch weit hinaus. Trotzdem er infolge der sichren Ausgewogenheit seines strahlenden Wesens zu den Frühvollendeten zu gehören schien, schied er als Unvollendeter. Hohe Aufgaben in der vergleichenden Kunstgeschichte, die ihn nach Griechenland, Vorderindien und China führen sollten, schwebten ihm vor; und auch in der Bemühung, den Kunstgeschmack des Volkes zu läutern und einer einheitlichen künstlerischen Volkskultur die Wege zu bereiten, hinterließ er ein unausgeführtes Programm, wenn auch die nach seinen Plänen durchgeführte Neugestaltung der Moritzburg ein unvergängliches Zeugnis für den künstlerischen Lebensstil bildet, den er in alle Volksschichten getragen wissen wollte. Eine glühende Heimatliebe leitete ihn dabei. So wurden ihm der römische Grenzwall, rheingauische Paramente, Höchster Porzellan, der Limburger Dom, der Aschaffenburger Baumeister Ridinger oder die Kurmainzer Kunst zu Herzensangelegenheiten.

Die Hoebersche Biographie erzählt uns von seinem wissenschaftlichen Spürsinn und Finderglück, von seinem triumphalen Werdegang, seiner Feuerseele, seiner an Grauert, Dehio, Wilamovitz-Möllendorff geschulten sorgfältigen methodischen Behandlung aller künstlerischen Probleme und geht dem Zauber seines inneren Reichtums, dem es Bedürfnis war, sich zu verschwenden und fortzureißen, bis ins private Leben nach. Es hätte vielleicht eines Dichters oder Geschichtsschreibers bedurft, um uns den Zutritt in die zentrale Zone einer solchen Persönlichkeit zu erschließen, in jenes Zentrum, in dem wir als Ganzes denken und handeln. Aber soweit Einzelzüge das Tiefen-Ich einer so charaktervollen Gestalt fühlbar zu machen vermögen, tritt jedenfalls die strahlende Aktivität in die Erscheinung, mit der diese verzückte Natur so geladen war, daß sie immer etwas von ihrem Mozartschen Wesen, ihrer heiligen Begeisterung auf ihre Umgebung hinüberflammen ließ. Ein Begnadeter, von dem man sagen darf, daß alle Genien sich versammelt hatten, Geschenke seiner Wiege darzubringen, und auch — die Grazien dabei nicht ausgeblieben sind. So war er gesendet, Licht zu erzeugen; und seine innere Flamme hat es erzeugt und ihn selbst zuletzt so frühe verzehrt.

L. M. Sternberg

Die Weihnachtskrippe. 12. Jahrbuch des Kartellverbandes deutscher Krippenfreunde. Herausgegeben von P. Dr. Autbert Stroick O.F.M. und Rudolf Hertinger. 8°. 64 S. 21 Tafeln. Druck und Verlag von Josef Habbel, Regensburg 1936.

Wiederum liegt die „Weihnachtskrippe" in ihrem 12. Jahrgange vor, in der bewährten Mischung von Liturgie, Religiösem, Praktisch-Technischem, Literarischem und Historischem. Sie will allen Ansprüchen gerecht werden, den Wünschen der Bastler wie den Anforderungen der kirchlichen wie historisch interessierten Kreise. Wir heben aus den 22 Aufsätzen folgendes hervor, das von größerer Bedeutung zu sein scheint. Dr. P. Engelmeier berichtet über die Entwicklung der Weihnachtskrippe im Münsterland. Eine Eigenart von wohl lokaler Bedeutung stellt der „Krippenkasten" aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts dar. Hinter einer Glasscheibe befindet sich in einem Rahmen eine flach reliefierte Applikationsarbeit. Diese Sonderart wurde erst um 1800 von Krippen mit beweglichen Figuren abgelöst, von denen einige besonders große auch bildlich gezeigt werden. Neben guten volkstümlichen Arbeiten der Neuzeit interessiert vor allem die riesige „Pyramide" von Schwarzenberg (Sachsen). Eine Reihe von Bildern erläutern auch die neue liturgische Gestaltung. Krippe und Altar zu verbinden. Den künstlerisch tiefsten Eindruck macht nach den Abbildungen die Altarkrippe von Weiden bei Köln. Sie allein hat eine organische und sakrale Bündigung erfahren. Die Aufmachung von St. Kunibert in Köln dürfte noch mit zu groben, dem Plakat nahestehenden Mitteln gefertigt sein. Wertvoll ist der Sammelbericht über alte Weihnachtskrippen, wie sie nach schwer erreichbaren und schnell vergessenen Zeitungsaufsätzen in verschiedenen Orten noch vorhanden sind. Im allgemeinen nimmt man aus dem neuen Jahrbuch den Eindruck mit, daß die Weihnachtskrippe in unverdrossener vertiefter Weiterentwicklung begriffen ist. Georg Lill

## BEKANNTMACHUNG ZUR NEUEN FRIEDHOFSANORDNUNG

Der Herr Reichs- und Preuß. Minister des Innern hat mit seinem Erlaß vom 18. Januar 1937 Richtlinien für die Gestaltung des Friedhofes und Muster-Friedhofsordnungen im Ministerialblatt des Reichs- und Preuß. Ministeriums des Innern (RMbliV) Nr. 4/1937 vom 27. Januar 1937 bekanntgegeben, die das gesamte Friedhofswesen neu regeln. Sie entwickeln Gedanken, die geeignet sind, unter Achtung und Erhaltung des uns überkommenen Kulturguts die notwendige Neuordnung des deutschen Friedhofs herbeizuführen.

Vor allem enthalten sie Grundsätze für das bei der Grabmalherstellung zukünftig zu verwendende Material und interessieren daher weiteste Kreise der Künstlerschaft.

Ich habe in Zusammenarbeit mit Vertretern des Deutschen Gemeindetages und der Kirchen an der Aufstellung dieser Richtlinien mitgewirkt. Sie sind von den von der Reichskammer der bildenden Künste erfaßten Berufen, wie Architekten, Gartengestaltern, Bildhauern, Graphikern und Entwerfern, bei ihrer künstlerischen Tätigkeit nunmehr zu befolgen. Darüber hinaus gelten sie gleichermaßen für das Grabmalgewerbe Da dieses bereits in den Organisationen der Wirtschaft erfaßt ist, erübrigt sich eine Mitgliedschaft in der Kammer.

Die handwerklichen und industriellen Unternehmen, sowie der dazu gehörige Handel, sind jedoch verpflichtet, eine Befreiung von der Zugehörigkeit zur Kammer unverzüglich über den zuständigen Landesleiter zu beantragen. Sie unterliegen im übrigen den Anordnungen der Kammer und haben die Vorschriften der Richtlinien gleichfalls zu befolgen.

Berlin, den 19. Januar 1937.

Der Präsident
der Reichskammer der bildenden Künste
gez. Ziegler.

## Berichtigung

Der Abdruck des im Dezemberheft auf Seite 88 wiedergegebenen Bildes „Madonna" von Albert Figel erfolgte mit Genehmigung der F. Bruckmann AG., München, in deren Verlag von dem Bild große Wiedergaben für Wandschmuck in Farbenlichtdruck erschienen sind.

Schriftwalter: Prof. Dr. Gg. Lill, München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2. — Anzeigenleiter: Karl Rexhausen, München. — D. A. IV. Vj. 1936 3000. Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 2. Druck: F. Bruckmann AG., München. — Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag, GmbH., München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2.
Bezugspreis halbjährlich RM. 8,— franko; Einzelhefte RM. 1,75; Postscheckkonto München 1440.

# TIZIAN ALS RELIGIÖSER MALER

Von GEORG WEISE

Auf der lebendigen Wirkung, die ihre Werke zu allen Zeiten ausgeübt haben und die sie noch heute ausstrahlen, beruht der künstlerische Rang der großen Meister der Malerei und der Plastik. Von dem Schöpferischen und seiner persönlichen Kraft und Eigenart wird die Bewertung immer wieder auszugehen haben. Aber auch eine mehr historische Betrachtung behält daneben ihr Recht. Wir werden uns die Bedeutung der Großen aus ihrer Stellung innerhalb der geschichtlichen Entwicklung begreifbar machen dürfen, aus dem Beitrag, den sie zur Lösung der ihrem Zeitalter gestellten Probleme gegeben haben, und aus dem Einfluß, der ihnen auf die Zukunft beschieden gewesen ist. Tizian, dessen Tätigkeit die gesamte Periode von der Hochrenaissance bis zum vollen Durchbruch der gegenreformatorischen Bewegung umspannt, unter jenem Gesichtspunkt zu betrachten, vermag in besonderem Maße lockend zu erscheinen. Die Ausstellung, die im vergangenen Jahre gerade auch die Zeugnisse seiner religiösen Malerei in so großer Zahl in Venedig vereinigte, durfte zu dem Versuch anregen, von dem Schauplatz seines Wirkens aus die geschichtliche Stellung des Meisters und das Wesen der in seinem Schaffen sich äußernden Grundkräfte seines Zeitalters zu bestimmen. Ein Beitrag zu der Würdigung der persönlichen Größe Tizians und der überragenden Hoheit seiner Kunst wird vielleicht auch auf diesem Wege gegeben.

* * *

Die Geschichte der venezianischen Malerei des 15. Jahrhunderts, mit ihrem Fortwirken einheimischer Überlieferung und der Bereicherung, die von der Frühkunst Mantegnas ausging, ist in der Zeit um 1500 durch Giovanni Bellini zum Abschluß gebracht worden. Den bunten Naturalismus der Farbe und des Details, wie er für die quattrocentistische Wirklichkeitsschilderung charakteristisch war, die zeichnerische Härte und die herbe Ausdruckskraft der mantegnesken Richtung hat Bellini ebenso überwunden wie den Einschlag spätgotischer Preziosität und Eckigkeit, der von den Muranesen und von Crivelli kultiviert wurde. Mit der verklärenden Leuchtkraft und Tiefe der Farbe ist ein speziell venezianisches Element entstanden, das sich mit der Zurückhaltung in Ausdruck und Stimmung, dem Streben nach Reichtum und Geschlossenheit der Bilderscheinung sowie der edlen Würde und vertieften Menschlichkeit der Gestalten zu einem neuen Ideal von Schönheit und über das Individuell-Besondere hinausgehobener Bedeutung verbindet. Die venezianische Malerei wird durch Bellini, analog der gleichzeitigen Entwicklung in Rom und in Florenz, zu der klassischen Phase der Hochrenaissance emporgeführt. Höchste Erfüllung der Bemühungen um freie Natürlichkeit und eine volle Beherrschung des Wirklichen vereinigt sich mit dem Aufkommen einer neuen idealisierenden Steigerung des Menschen und des Darstellungsvorwurfes, mit der Absage an die früheren Stadien wahlloser oder gotisch stilisierter Wiedergabe charakteristischer Naturwahrheit. Aus dem Menschlichen, aus einer „erlebnishaften Durchdringung" des Darstellungsgehaltes[1]) und aus der Läuterung und Erhöhung des Rein-Diesseitigen, bei der nur noch leise ein gotisches Element sakraler Feierlichkeit und weihevoller Zartheit mitspricht, wird die auch für die religiöse Kunst bezeichnende neue Schönheit und Würde gewonnen.

Mehr die „Humanisierung" (vgl. Dußler a. a. O., S. 48 usw.) der kirchlichen Vorstellungswelt denn die Prägung neuer Ausdrucksformen für das religiös Bedeutsame scheint bei Tizian, dessen Anfänge, wie die aller seiner Zeitgenossen, unter dem Einfluß Bellinis stehen, zunächst ihre Fortsetzung zu finden. Verstärkung hat jenes Element freier Natürlichkeit und weltlich-diesseitiger Schönheit noch durch Giorgione erhalten, der in dem ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts auch auf Tizian als der Ältere und Führende wirkt. Die „Zigeunermadonna" (Abb. S. 163) in Wien (etwa 1502—1503) steht Giorgione so nahe, daß sie mehrfach auch für ihn in Anspruch genommen wurde. Weltlich prächtiger und damenhaft vornehmer ist die Erscheinung der Gottesmutter geworden; die Verschiebung der streng symmetrischen Anordnung lockert den Charakter repräsentativer Hoheit und gibt der Stimmung des Landschaftlichen breiteren Raum; in Ausdruck und Haltung sind die letzten Reste gotischer

[1]) Vgl. Dußler, Giovanni Bellini (Frankfurt a. M. 1935), S. 32.

V. CARPACCIO: MARIA MIT KIND
FRANKFURT A. M., STÄDELSCHES INSTITUT

GIOVANNI BELLINI: MADONNA MIT KIND
LONDON, NATIONALGALERIE

TIZIAN: SOGENANNTE ZIGEUNERMADONNA
WIEN, HOFMUSEUM

GIOVANNI BELLINI: MADONNA MIT KIND UND DEN HL. PETRUS UND GEORG. VENEDIG, AKADEMIE

Feierlichkeit, Erdenferne und gezierter Empfindsamkeit gewichen. Gleichzeitig kommt in den Zügen, bei aller Lebensnähe und Natürlichkeit, ein neues Ideal vereinfachter und regelmäßigerer Bildung zur Geltung. Rückblickend mag es förderlich erscheinen, die Tiziansche Madonna mit Bellini und mit Carpaccio, als dem Vertreter eines noch vorklassischen Naturalismus in eine Reihe zu stellen. Deutlich gibt sich bereits bei Bellini (Abb. S. 162) das Streben nach einer neuen repräsentativen Würde und Schönheit zu erkennen, das auch für Tizians menschlich gelöstere und irdisch reichere Darstellung von Bedeutung bleibt und sie gleichsam auf eine höhere Ebene feierlicherer Wirkung hinaushebt.

Mehr und mehr läßt gerade die Wiedergabe der Madonna in Halbfigur die Entwicklung von kirchlich repräsentativer Auffassung zum privaten Andachtsbild erkennen. Schon bei Bellini (vgl. Dußler S. 81 ff.) bahnt sich die Scheidung zwischen kirchlichem Repräsentationsgemälde und privatem Andachtsobjekt an, und sind es in erster Linie die zahlreichen Darstellungen der Madonna mit begleitenden Heiligen in halber Figur und in Breitformat (Abb. S. 164), an denen die Wandlung des Empfindens bemerkbar wird. Die Wiedergabe eines edlen Menschentums in stimmungsvollem, durch die Schönheit des Malerischen verklärtem Zusammensein verdrängt die sakrale Note feierlicher Frontalität und die äußere Kennzeichnung des Heiligen. Nur aus seiner früheren Periode, die den weltlichen Tendenzen die reichste Entfaltung verleiht, hat uns Tizian Halbfigurenbilder der Madonna mit Heiligen (Abb. S. 165) hinterlassen. Die immer noch konventionell gebundene Anordnung Bellinis lockert sich auf zu freiester Ungezwungenheit und Natürlichkeit der Gestalten und der Gruppierung. Von der symmetrischen, zum Beschauer gewandten Reihung wird völlig abgesehen. Ausschließlich durch die Beziehungen, die innerhalb der Gruppenbildung walten, wird die Zusammenordnung bestimmt. Ein ungeheuerer Fortschritt der Auflockerung und der Verselbständigung der Bilderscheinung hat sich vollzogen. Die Darstellung hat in sich

TIZIAN: MADONNA MIT HEILIGEN. DRESDEN, GALERIE

ihr künstlerisches Eigenleben gefunden und die repräsentierende, Andacht heischende Bindung an den Beschauer abgestreift. Zugleich kommt in den Gestalten, mit ihren vollen, blühenden Formen, gehoben durch die Pracht und das Leuchten der Farbe, ein neues, weltlich freies, triumphales Schönheitsideal, ein gesteigertes, edles und mächtiges Sein zur Geltung. Auch, wo Tizian und die anderen Meister dieser Periode im Breitformat die thronende Gottesmutter mit begleitenden Heiligen in ganzer Figur zur Darstellung bringen[1]), ist jene weltlich gelöstere Haltung und jenes neue Schönheitsideal festlich gesteigerter Formenfülle maßgebend geblieben.

* * *

Die grundlegenden Wandlungen, die sich in der künstlerischen Gestaltungsweise des Abendlandes zu Beginn des 16. Jahrhunderts vollziehen, und durch die die italienische Kunst der Hochrenaissance für den gesamten Zeitabschnitt bis zum Ausklang des Barock und Rokoko bedeutsam geworden ist, treten in der Auffassung des Menschen und in der neuen Idealvorstellung von menschlicher Schönheit vielleicht am greifbarsten in die Erscheinung. Bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts hatte, mit wenigen, zeitlich und regional begrenzten Ausnahmen, die gotische Stilisierung auch in Italien die Auffassung und Wiedergabe des Menschen beherrscht. Nicht in der Steigerung aller Kräfte des natürlichen Seins, sondern in der vergeistigten Zartheit und Schlankheit der Erscheinung, mit der sich ein Element höfischer Geziertheit und raffinierter Künstlichkeit verband, wurde der Typus der Vollendung, wurde die Möglichkeit einer Erhöhung des Menschen über die schlichte Natürlichkeit des Alltäglichen gesehen. Auch als durch die Eroberung der Wirklichkeit im 15. Jahrhundert neue Grundlagen der künstlerischen Darstellung geschaffen worden waren, ist in Italien, wenn auch in geringerem Umfang als im Norden, die mittelalterlich gotische Stilisierung noch einmal zum Durchbruch gelangt. Vorab in Oberitalien hat das Stilphänomen

[1]) Vgl. Fischel, Tizian (Klassiker der Kunst, 1906), Tafel 16 f., 54 f. usw.

„Spätgotik" für die Wiedergabe des Kirchlichen wie des Profanen, in der Malerei und in der Plastik, breiteste Bedeutung besessen. Erst mit der Wendung zur Hochrenaissance siegt eine neue Vorstellung vom Menschen und wird in Italien ein neuer Idealtypus menschlicher Schönheit und Vollendung begründet. Über den Naturalismus der ersten Phase der Renaissance hinaus[1]), der dem gesamten Abendland gemeinsam war, geht Italien, indem es das Menschenideal eines neuen Zeitalters gestaltet. Als nur hier wirksamer Faktor ist dabei das Vorbild der Antike, an dem sich die neuen Vorstellungen von menschlicher Größe und Bedeutung inspirieren, zur Geltung gekommen.

Schon seit Bellini, der an Mantegna anknüpft, wird in der venezianischen Malerei die Ablösung der gotischen Stilisierung durch einen neuen Idealtypus deutlich. In der Wiedergabe der einzelnen Heiligen läßt sich die ältere und die neue Auffassung gegenüberstellen. Den hl. Sebastian hat Carpaccio auf dem Altar in S. S. Giovanni e Paolo (Abb. S. 167) noch ganz im Sinne spätgotischer Vorstellung und Behandlung gegeben. Giovanni Bellini auf seinem Altargemälde in der Akademie (Abb. S. 167) zeigt den gleichen Heiligen mit neuer Weichheit und Gelöstheit der Formen, mit sanfter Rundung des Umrisses und der Bewegung, zart noch in der Bildung der Gliedmaßen, aber mit ausgesprochener Absage an alles Hagere und Gotisch-Asketische. Bereits ganz der Hochrenaissance gehört Palma Vecchios jugendlicher Märtyrer auf dem Altargemälde in S. Maria Formosa (Abb. S. 167) an. Bei Tizian ließe sich, bis zu dem späten Einzelbild der Eremitage, die Zunahme des Selbstbewußten und Athletischen verfolgen. Ähnlich, wenn wir den Christophorus des Dogenpalastes (Klassiker der Kunst, Taf. 46) mit irgendeiner der bis dahin üblichen Darstellungen desselben Heiligen vergleichen. Für die äußerste Steigerung des Naturalismus in der Betonung hagerer, asketischer Negierung des Körperhaften und Vollkräftigen kann Donatellos Johannes Baptista in der Frarikirche (Abb. S. 169) als Beispiel dienen. Über Alvise Vivarinis Einzelfigur des Täufers (Abb. S. 169), die noch stark der spätgotischen Richtung verpflichtet ist, führt die Entwicklung bis zu Tizians etwa 1548—1549 entstandener Athletengestalt (Abb. S. 169), die den völligen Wandel der Vorstellungen bekundet und das Ideal des Heiligen schon ganz in die Sphäre barocker Gliederfülle und eines selbstbewußten barock imposanten Pathos erhebt.

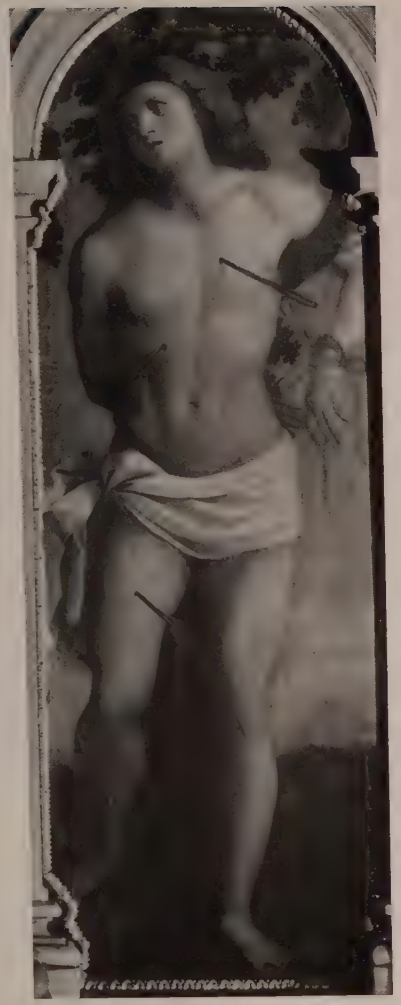
Nicht nur um das Aufkommen eines anderen Typus des Körperlichen handelt es sich bei der hier angedeuteten Entwicklung. Nicht nur die Verdrängung des Mittelalterlich-Asketischen durch die neue, den Körper steigernde Wucht und Vollkraft der Glieder ist für die Wandlung des Schönheitsideals bezeichnend und hat für die künftige Kunst des Barocks Bedeutung gewonnen. Ebenso nachhaltig wird die kommende Entwicklung durch das neue selbstbewußte Pathos der Gebärden, das Streben nach monumentaler repräsentativer Pose und Imposantheit beeinflußt. Dem Wandel des Körperideals entspricht eine durchgreifende Veränderung der geistigen Haltung. Noch Bellinis Heilige haben in der zarten, lyrisch versonnenen Stimmung, in der sanften Anmut der Stellungsmotive sowie in der mehr zaghaften Zurückhaltung der Gebärden etwas von gotischer Passivität und Empfindsamkeit bewahrt. Der Einfluß antiker Statuarik im Sinne der neuen heroischen Steigerung wird bei ihnen nur selten offenbar. Bei Tizian findet das kontrapostische Stehen seine monumental gesteigerte Ausprägung und hat es sich mit einem sich nach außen entladenden, selbstbewußten rhetorischen Pathos verbunden. Die Gebärden des Lehrens und Predigens verlieren in der Hochrenaissance den Charakter des kleinlichen Detaillierens und Dozierens; sie sind mächtiger, schwungvoller und ausladender geworden. Auch in dem männlicheren, kraftvolleren Typus der Gesichtszüge tritt die neue willensstarke Aktivität in die Erscheinung.

In der Auffassung des Wesens und der Person des Erlösers haben nicht zuletzt die eben berührten Veränderungen ihren Niederschlag gefunden. Wo Tizian den Schmerzensmann darstellt[2]), ist die Zartheit und Befangenheit des gotischen Ecce homo (Abb. S. 170), die noch in Bellinis Christusauffassung (vgl. den Segnenden Heiland des Louvre, Dußler, Abb. 4) fortwirkt, gewichen. Athletisch-heroisch ist die Vollkraft der Glieder; schwer und gedrungen

---

[1]) Vgl. die von mir in dem Aufsatz „Der doppelte Begriff der Renaissance", Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. XI (1933), S. 501 ff., versuchte Scheidung der beiden, in ihrer grundsätzlichen Haltung verschiedenen Entwicklungsperioden in der Geschichte der Renaissance. Auch auf den Aufsatz „Italien und das heroische Lebensgefühl der Renaissance", Germanisch-Romanische Monatsschrift, 1934, S. 333 ff., sei als ausführlichere Darstellung der hier angedeuteten Probleme verwiesen.

[2]) Vgl. Klassiker d. Kunst, Taf. 110, 112, 168.



GIOVANNI BELLINI: ST. SEBASTIAN
DETAIL AUS DEM BILDE IN DER
AKADEMIE IN VENEDIG

CARPACCIO: HL. SEBASTIAN
DETAIL DES ALTARES IN S. GIOV. E PAOLO
IN VENEDIG

PALMA VECCHIO: ST. SEBASTIAN
DETAIL DES ALTARES IN S. MARIA
FORMOSA

sitzt das Haupt auf dem breiten, wuchtigen Nacken. Die kaum angedeuteten Spuren des Leidens haben die gefaßte Kraft und Würde nicht zu beeinträchtigen vermocht. Alle gotische Zartheit des Typus und die altertümliche Abstraktheit der Haltung sind durch eine neue Lebensnähe und kraftbetonte Willensstärke überwunden. Auch wo Christus als Handelnder auftritt, beherrscht das neue Ideal die Wiedergabe. Für eine noch stark mit gotischer Befangenheit belastete und im Kleinlich-Naturalistischen sich verlierende Darstellung bietet ein gutes Beispiel der Auferstandene des G. Santacroce in der Akademie zu Venedig (Abb. S. 173). Das bunte Detail der landschaftlichen Szenerie, die philiströse Schwunglosigkeit der Gestalt des Erlösers, das Fehlen jedweder Größe in der Auffassung — all dies sind Kennzeichen, die schon von den nächsten Jahrzehnten als überwunden und anstößig empfunden worden sind. Fast den gleichen Vorwurf im Sinne der neuen Forderungen hat Tizian um 1555 auf dem für die Pfarrkirche von Medole bei Mantua, deren Benefiz sein Sohn innehatte, gestifteten Gemälde (Abb. S. 173) gestaltet. Für die Wiedergabe des Erlösers ist das neue heroische Ideal maßgebend geworden; alles unnötige Detail, das die Erhabenheit der Wirkung beeinträchtigen könnte, ist vermieden; groß und bedeutend sind die dargestellten Personen und ihre Gesten; die Engelsglorie und das verklärende Licht heben das Überirdische und das Religiös-Bedeutsame des Vorwurfs hervor. Wenn wir bereits feststellen durften, daß mit der Überwindung des gotischen Schönheitsideals und mit der neuen, heroisch-athletischen Idealität der Gestalten wesentliche Grundlagen für die kommende Kunst des Barocks geschaffen worden sind: in der Erschließung eines neuen Bereichs überirdischer, transzendentaler Erhabenheit und in der Ausbildung der zu ihrer künstlerischen Vergegenwärtigung dienenden Darstellungsmittel tritt die Tatsache jener Zusammenhänge mindestens ebenso deutlich hervor.

* * *

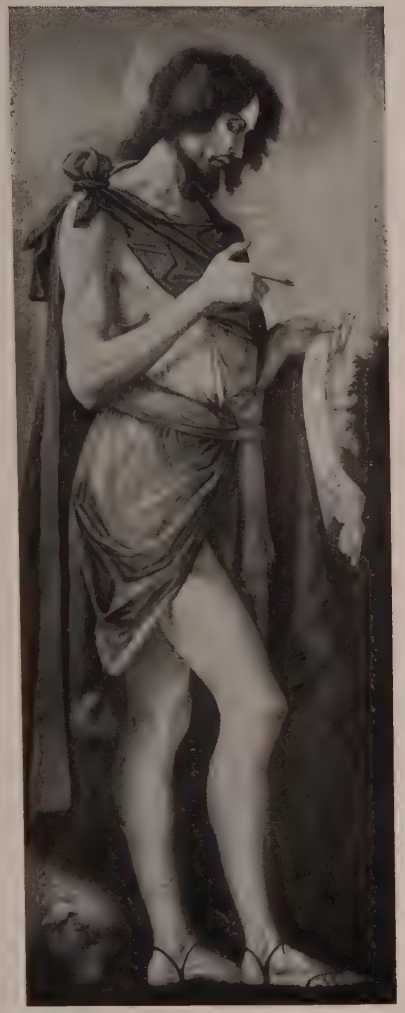
Die Wiedereroberung des Überirdischen und Wunderbaren, die wir bereits eben zu erwähnen hatten und in der eine der wichtigsten Neuerungen der Hochrenaissance besteht, muß uns als weiterer wesentlicher Gesichtspunkt hier eingehender beschäftigen. In der Entwicklung der christlichen Kunst des Abendlandes läßt sich, vom frühen Mittelalter bis zum 15. Jahrhundert, der Prozeß einer zunehmenden Annäherung des Überirdischen an die diesseitige Sphäre, einer wachsenden Einbuße an transzendentaler, das Diesseits überragender Erdenferne und Erhabenheit beobachten. In den Schöpfungen der romanischen Malerei und Plastik hatte der von der Spätantike und der frühchristlichen Kunst begründete „transzendente Ausdrucksstil“[1]), hatte die Hinaushebung der religiösen Darstellungsvorwürfe über die irdische Sphäre den höchsten Grad überwältigender, visionärer Großartigkeit und Verklärung erreicht. Parallel zu den Wandlungen des religiösen Empfindens, die den menschgewordenen Erlöser und die Versenkung in das Leiden des Herrn in den Vordergrund des Andachtslebens rückten, brachte schon die frühe Gotik den ersten Schritt zu einer Vermenschlichung des Überirdischen und einer Annäherung des Transzendental-Erhabenen an erdennahe Begreifbarkeit[2]). Das Bild des Schmerzensmannes, als die synthetische Zusammenfassung von Wesen und Gestalt des Erlösers, hat für die zweite Hälfte des Mittelalters die Vorstellung der Maiestas Domini und des überirdischen Himmelskönigs verdrängt. Alles Verklärende, das die Hochgotik mit ihrer vergeistigenden Idealität und Zartheit der Formensprache noch einmal der künstlerischen Wiedergabe verliehen hatte, wird im 15. Jahrhundert durch die Eroberung der Wirklichkeit und die Zersetzung des gotischen Formensystems endgültig beseitigt und muß der weitgehendsten Annäherung an das Diesseits weichen. Für das religiöse Leben hat vor allem Huizinga in seinem „Herbst des Mittelalters“[3]) diese Erscheinung gekennzeichnet. In der Kunst geht das Überirdische in dieser Periode völlig in die Formen des Irdisch-Begreifbaren, Diesseitsnahen und Alltäglich-Vertrauten ein. Modische Tracht und zeitgebundene Ausgestaltung der Umwelt werden auch für die Wiedergabe des Religiösen und der himmlischen Gestalten die Regel. Nur ein schwacher Einschlag einer „ver-

---

[1]) Vgl. Kömstedt, Vormittelalterliche Malerei (Augsburg 1929), S. 14, sowie meine Ausführungen in dem Aufsatz „Die geistigen und formalen Grundlagen der Kunst des Mittelalters“, Die Welt als Geschichte I (1935), S. 170 ff.

[2]) Vgl. die von Herwegen, Kirche und Seele (Münster 1928), aufgezeigte Grundlinie der Entwicklung, sowie Weise, Das Schlagwort vom gotischen Menschen, Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung VII (1931), S. 418 ff.

[3]) München 1924, S. 199 ff.



ALVISE VIVARINI: ST. JOHANNES BAPT. VENEDIG, AKADEMIE

TIZIAN: ST. JOHANNES BAPT. IN DER WÜSTE VENEDIG, AKADEMIE

DONATELLO: ST. JOHANNES BAPT. VENEDIG, FRARIKIRCHE

dünnten kirchlichen Auffassung" (Dußler, Bellini, S. 32) wird durch die spätgotische Stilisierung in den Naturalismus des Quattrocento hinübergerettet. Von der transzendentalen Erhabenheit des frühen Mittelalters aus gesehen hat die künstlerische Darstellung den tiefsten Punkt einer Annäherung an das Diesseits und an irdische Begreifbarkeit erreicht.

Doch schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts, mit dem Übergang zur Hochrenaissance, erfolgt der Umschlag. Die Scheidung zweier Phasen in der Entwicklung der Renaissance, von denen die zweite das Streben nach normativer Gebundenheit und nach einer neuen idealisierenden Erhöhung des Menschen an die Stelle der quattrocentistischen Bejahung des Schlicht-Natürlichen und Individuell-Charakteristischen treten läßt, wird auch für die religiöse Kunst von Bedeutung. Dem Religiösen kommt nicht nur, wie Wölfflin in seiner „Klassischen Kunst" gezeigt hat, die neue Monumentalität der Auffassung und die Würde und Schönheit des neuen Menschenideals zugute. Gleichzeitig setzt auch ein Bemühen um die Wiedergewinnung des Transzendenten ein, das die Gegenstände der religiösen Verehrung wieder in die ihnen gebührende Distanz zu bringen sucht und sie mit mächtigem Ruck aus der Verklammerung in das Diesseits herausreißt und sie weit über das Irdische hinaushebt. Raffaels Sixtinische Madonna oder Madonna di Foligno im Vergleich zu allen vorausgehenden Wiedergaben der Gottesmutter mit begleitenden Heiligen lassen vielleicht am strahlendsten und triumphierendsten die neue Erhöhung des Göttlichen und die Überwindung eines rein diesseitigen, irdisch profanen Naturalismus erkennen. Der als Vorurteil noch immer verbreiteten Anschauung von dem antireligiösen, rein heidnisch diesseitigen Charakter der Renaissance muß es wohl zugeschrieben werden, wenn bisher die Bedeutung des mit der Hochrenaissance sich vollziehenden Umschwungs noch nirgends in der gebührenden Weise hervorgehoben worden ist[1]). Auch die allzu starke Betonung der diametralen Verschiedenheit des Wollens zwischen der klassischen Kunst der Hochrenaissance und der zum Barock führenden Entwicklung hat zur Verschleierung der grundlegenden Tatsachen beigetragen. Die einschneidende Cäsur in der kunstgeschichtlichen wie in der geistesgeschichtlichen Entwicklung vollzieht sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts mit der Abkehr von der naturalistischen Wirklichkeitsbejahung und dem Individualismus des früheren Quattrocento. Nicht nur die neue heroische Idealität der Darstellung des Menschen schafft Grundlagen, die bis zum Ausgang der Barockperiode maßgebend bleiben. In den nämlichen Jahrzehnten wird auch durch die Wiedereroberung des Transzendentalen, im Gegensatz zu der sich durch das Mittelalter ziehenden Entwicklung, das Religiöse wieder zu verklärender Erhabenheit erhoben, und wird durch die Ausbildung der neuen Möglichkeiten der Vergegenwärtigung des Überirdischen ein weiteres wesentliches Element der kirchlichen Barockkunst geschaffen.

Jene Wandlungen, die für die religiöse Kunst maßgebend geworden sind, sollen hier nur in Venedig und im Umkreise Tizians verfolgt werden. Als ihr charakteristischster Exponent darf das Thema der Sacra Conversazione, der Darstellung der Madonna mit begleitenden Heiligen, gelten. Von dem privaten Andachtsgemälde, dessen Entwicklung oben besprochen wurde, sondert sich mehr und mehr in dieser Periode, mit dem Aufkommen eines neuen Strebens nach feierlicher monumentaler Haltung, das kirchliche Repräsentationsbild ab. Die Wahl des Hochformats verdrängt für die Altarmalerei in ganz Italien das Breitbild, das nur eine irdische Zuständlichkeit und ein schlichtes Nebeneinander der Figuren gekannt hatte. In mannigfaltigster Weise kommen zu Ausgang des 15. Jahrhunderts die Bemühungen zur Geltung, die Figur der Gottesmutter aus dem Kreise der sie umgebenden Heiligen herauszuheben, sie in Überordnung über den begleitenden Gestalten thronen zu lassen und zugleich der ganzen Darstellung durch die symmetrische Strenge der Anordnung und durch die Anlehnung an bedeutende Formen der Architektur eine erhöhte Würde zu verleihen. Giovanni Bellini hat in diesem Sinne in seinen Altarbildern (Abb. S. 174) den Forderungen einer neuen monumentalen Stilisierung die für die gesamte venezianische Malerei der beginnenden Hochrenaissance bestimmende Verwirklichung gegeben. Maria ist durch den erhöhten Thron aus ihrer Umgebung herausgehoben; die symmetrische Anordnung der Gruppen entspricht der Verstärkung der Bilderscheinung durch die beherrschende Bedeutung der Architektur; bei ausschließlicher Diesseitigkeit und einem Verharren in schlichter Menschlichkeit und Lebensnähe ist die von dem neuen Empfinden ersehnte Vereinfachung, Klärung und repräsentative Geschlossenheit erreicht.

---

[1]) Eine zusammenfassende Erörterung des Problems der Bedeutung der Renaissance für die Entwicklung der religiösen Kunst hoffe ich demnächst an anderer Stelle zu geben.

QUIRIZIO DA MURANO: SCHMERZENSMANN. VENEDIG, AKADEMIE

TIZIAN: ECCE HOMO. MADRID, PRADO

Keine Beurteilung des Verhältnisses der Renaissance zu den Darstellungsinhalten der christlichen Kunst wird vergessen dürfen, wie gewaltig gerade in den Jahrzehnten um und nach 1500 die Wandlungen in der Wiedergabe der herkömmlichen sakralen Themata gewesen sind und wie sehr sie von einem konsequenten Bemühen um die Wiedergewinnung des Transzendentalen und um einen neuen Schwung und eine Vertiefung der Auffassung zeugen. Schon durch den Hinweis auf Raffaels Sixtinische Madonna wurde diese Tatsache hervorgehoben. Altertümlich befangen in der diesseitigen Erdennähe, der Umgrenztheit der Stimmung und den mehr äußerlichen Hilfsmitteln einer repräsentativ frontalen Anordnung wirkt alles, was Bellini und die ihn umgebenden Meister geschaffen haben neben den grundlegenden Veränderungen, die Tizian schon in den ersten Jahrzehnten in raschem Anlauf vollzieht. 1520 ist die Madonna mit den Heiligen Franziskus und Blasius in Ancona (Abb. S. 174) entstanden, die auf der Ausstellung zum erstenmal im Rahmen der übrigen Frühwerke gewürdigt werden konnte. An Raffaels Madonna di Foligno mag man sich erinnert fühlen. Aber stürmischer und reicher ist bei Tizian die gesamte Erscheinung, tiefer und prächtiger sind die Farben, hinreißender ist das Pathos der Gesten und ist die jubelnde Bewegtheit der in den Wolken schwebenden Gruppe geworden. Die stille Versonnenheit und Zurückhaltung, die bei Raffael noch als Erbteil des Quattrocento vorherrscht, hat einer neuen, volltönenderen Orchestrierung und einer gesteigerten Suggestionskraft mitreißender Empfindung Platz gemacht. Erst recht geben sich die neue Stimmung und der eingreifende Wandel grundlegender Umformung gegenüber Bellini zu erkennen. Die Trennung des Himmlischen und der diesseitigen Sphäre ist vollzogen. Weitgehendste Auflockerung läßt das archaische Schema frontaler Anordnung seine Starrheit verlieren. Jubelnder Reichtum der Formen und der Bewegung hat die zurückhaltende Zartheit und Stille, das immer noch fortwirkende Mittelalterlich-Gotische endgültig überwunden. Eindringlicher und stärker an mitreißender Ausdruckskraft sind die Gebärden der die Andacht zur Madonna emporführenden Heiligen geworden, wie gerade auch der Vergleich der jeweils links stehenden Figuren zu lehren vermag. Eine gesteigerte Intensität der Bewegung reißt den Beschauer in die Bilderscheinung hinein, verknüpft die himmlische Gruppe mit den auf dem Erdboden weilenden Gestalten und hat ein neues Ausdrucksmittel in der koloristischen Dynamik gewonnen, die die verbindende lineare Bewegtheit durch die Gegensätze strahlender Helligkeit und tiefsten Dunkels unterstützt. Was speziell Venedig dem neuen Streben nach einer gesteigerten, festlich mitreißenden Wirkung des kirchlichen Repräsentationsbildes zu geben vermochte, wird in dieser Erschließung neuer koloristischer Möglichkeiten offenbar.

Das Thema der Madonna mit Heiligen in zweidimensionaler Scheidung des kompositionellen Aufbaus und mit zunehmender Betonung des Jenseitig-Transzendentalen in der Erscheinung der über den Wolken thronenden Gottesmutter hat Tizian 1523 in der Madonna mit sechs Heiligen des Vatikans und 1547 in dem Altarbild des Doms zu Seravalle weitergebildet. Dem einen, für das frühe 16. Jahrhundert und zugleich für den werdenden Barock maßgebenden Typus der Darstellung der Madonna mit verehrenden Heiligen hat Tizian in diesen Schöpfungen die für die Zukunft bedeutsame Form gegeben. Die weitere Fortentwicklung im Sinne immer reicherer und triumphierenderer Ausgestaltung der himmlischen Glorie und immer inbrünstigerer und erregterer Devotionsbekundung der verehrenden Heiligen mag das Altarbild des jüngeren Palma in S. Zaccaria (Abb. S. 175) veranschaulichen. Aber auch noch auf einem anderen Wege wird die neue Größe der Auffassung und festlich mitreißende Wirkung gesucht. In der nämlichen Zeit, der wir das Altargemälde in Ancona verdanken, ist die Madonna des Hauses Pesaro (Abb. S. 175) in der Frarikirche entstanden. Das Transzendentale ist hier nur auf die kleine Wolkenbank mit den zwei Engeln beschränkt. Doch dienen die beiden mächtigen Säulen dem Streben sowohl nach heroischer Formenwucht wie nach einer lebhaften Betonung der Aufwärtsbewegung. Auch wie die thronende Gottesmutter den Gipfel der Figurengruppe bildet, wie sie Anlehnung an die Architekturformen genommen hat und wie die Gestalten und Gesten der Heiligen das Andachtsempfinden zu ihr emporleiten, trägt zur Heraushebung und beherrschenden Überordnung der Himmelskönigin bei. Die vor dem Beschauer aufgebaute Frontalität gleichmäßig gereihter oder symmetrisch gruppierter Gestalten, die die Bilderscheinung und den Andächtigen gleichsam in oppositionellem Richtungsgegensatz einander gegenüberstehen ließ, ist einer innigeren Verbindung, einem Hineingerissenwerden des Beschauers in den dargestellten Vorgang und einer menschlich reicheren Verflechtung der himmlischen Personen gewichen. Die höchste Erfüllung der durch das 15. Jahrhundert eingeleiteten Vermenschlichung kommt

G. SANTACROCE: DER AUFERSTANDENE
VENEDIG, AKADEMIE

TIZIAN: CHRISTUS ERSCHEINT SEINER MUTTER
S. MARIA MEDOLE BEI MANTUA

GIOVANNI BELLINI: MADONNA MIT HEILIGEN
VENEDIG, AKADEMIE

TIZIAN: MADONNA IN DER GLORIE MIT HL. DOMINIKUS
ANCONA, S. DOMENICO

PALMA GIOVANE: MADONNA MIT HEILIGEN
VENEDIG, S. ZACCARIA

TIZIAN: MADONNA PESARO. VENEDIG, FRARIKIRCHE

zugleich dem Bemühen um eine neue Eindringlichkeit des Andachtserlebnisses und um die Neuformung des kirchlichen Repräsentationsbildes zugute. Und auch hier kann man feststellen, daß bereits wesentliche Elemente der Barockkunst ihre grundlegende Ausprägung erhalten haben. Was bei Bellini und den Meistern seiner Entwicklungsstufe im repräsentativen Altargemälde als kirchliche Haltung nachwirkt, ist im Kompositionellen die Beibehaltung der symmetrisch frontalen Anordnung gewesen, wie sie die frühchristliche Kunst in Anlehnung an den orientalischen Sakralstil und im Gegensatz zu der Gelöstheit und schönlebendigen Eurhythmie der klassischen Antike eingeführt hatte[1]). In den Apsismosaiken der altchristlichen Periode, den romanischen Bogenfeldern und Fresken behält jenes kompositionelle Prinzip ebenso unbedingt die Herrschaft wie in dem Aufbau gotischer Altargemälde und den quattrocentistischen Darstellungen der Sacra Conversazione. Nicht zuletzt die Hochrenaissance mit der von Wölfflin hervorgehobenen Frontalität der Darstellungsweise und ihrem Streben nach repräsentativer Geschlossenheit hat jenem Prinzip noch einmal verstärkte Bedeutung verliehen. Tizian ist mit der Pesaro-Madonna einer der ersten, der jenen durch Jahrhunderte der christlichen Kunst geheiligten Bann durchbricht und zu dem neuen, bewegteren und den Beschauer eindringlicher zu sich heranziehenden Schema des Barocks überleitet. Die folgende Periode hat nur noch in der emphatischeren Aktivierung der Devotionsgebärden, der Verstärkung rauschenden Prunkes und illusionistischer koloristischer Behandlung, sowie in der vermehrten Betonung des Überirdisch-Transzendentalen eine weitere Steigerung vorgenommen.

Die klassische Kunst der Hochrenaissance in ihrer höchsten Erfüllung hat bereits die Grundlagen zu der neuen kirchlichen Kunst des Barocks geschaffen. In konsequenter Verdiesseitigung war durch den Naturalismus des 15. Jahrhunderts alles Überirdische und Übernatürliche ausgeschieden oder handfest verdinglicht und begreifbar gemacht worden. Einem Vorgang wie der Verklärung des Erlösers (vgl. das Bild in Neapel) oder der Himmelfahrt der Gottesmutter (Abb. S. 177) steht noch Bellini in altertümlichem Unvermögen zu überzeugender Vergegenwärtigung des Überirdisch-Wunderbaren gegenüber. Auch die Befangenheit der Stimmung und der Gebärden der auf dem Erdboden assistierenden Gestalten vermag nicht zu dem Miterleben eines außergewöhnlichen und übernatürlichen Geschehnisses mitzureißen. Tizians Assunta (Abb. S. 177), die 1518 ihre Aufstellung fand, hebt den Vorgang mit einem Schlage in neue Höhen begeisternden Schwungs und festlicher, rauschender Großartigkeit. In den gesteigerten, erregten Gebärden der Apostel entspricht die ergriffene Anteilnahme der Größe und dem wunderbaren Charakter des Geschehens. Neue, bedeutende Formen sind für die Gestalt und für das beseeligte Aufschweben der Gottesmutter gefunden. Überzeugende Ausgestaltung hat die Sphäre des Übernatürlichen in dem jubelnden Drängen der Engel, in der Erscheinung Gottvaters und in der verklärenden Lichtwirkung erhalten. In der ganzen abendländischen Kunst, bei Fra Bartolomeo, Filippino Lippi, Dürer, Andrea del Sarto, Baldung Grien usw., können wir um jene Zeit das gleiche Bemühen feststellen, den Vorgang der Himmelfahrt oder der Krönung Mariä mit ähnlicher Betonung des Transzendentalen und des Wunderbaren wiederzugeben, wie sie Tizian vielleicht in der eindrucksvollsten und großartigsten Weise und in der am meisten der kommenden Auffassung des Barocks präludierenden Form gelungen ist. Noch ein zweites Mal, in der Assunta des Domes zu Verona (etwa 1533—1540), hat der Meister den nämlichen Vorgang dargestellt. Schlichter und zarter ist die Figur der Himmelskönigin geworden; erhöht sind die Mittel einer malerischen Suggestion des Überirdischen und Verklärten; die machtvollen Gestalten und der bedeutende Ausdruck der Apostel suchen auch hier uns zu dem Erlebnis des wunderbaren Vorgangs und zu erregter Anteilnahme mitzureißen. Die Steigerung und konsequente Weiterführung der bei Tizian bereits vorgebildeten neuen Möglichkeiten mag Tintorettos Himmelfahrt Mariä in der Jesuitenkirche in Venedig (Abb. S. 179) veranschaulichen.

Noch an einem dritten Darstellungsvorwurf soll die tief eingreifende Umgestaltung und transzendentale Neubelebung der christlichen Kunst verfolgt werden, die bereits in Tizians frühem Wirken so energisch in die Erscheinung tritt. Die Verkündigung war im 15. Jahrhundert als ausschließlich diesseitiger Vorgang, in voller erdennaher Natürlichkeit und Begreifbarkeit gegeben worden (Abb. S. 180). Mit züchtiger Gebärde tritt der Engel in das traulich und heiter ausgestattete Gemach, in dem Maria in frommer Betrachtung am Betpult kniet. Im Sinne einer Überwindung der letzten Reste hieratisch feierlicher, frontal sich vor

[1]) Vgl. „Die geistigen und formalen Grundlagen der Kunst des Mittelalters", S. 159 f.

TIZIAN: ASSUNTA. VENEDIG, FRARIKIRCHE

GIOVANNI BELLINI: ASSUNTA. MURANO

dem Beschauer ausbreitender Anordnung hat Tizian auf dem 1517—1520 entstandenen Bild des Doms in Treviso (Abb. S. 180)[1]) den merkwürdigen Versuch gemacht, alle herkömmliche Konvention durch freie Willkür und völlige menschliche Gelöstheit der Auffassung zu ersetzen. Von dem Bemühen um eine neue, kirchlich repräsentative Haltung und um die Wiedergewinnung transzendentaler Erhabenheit ist auf diesem Gemälde, das eher als eine letzte Vollendung der auf volle Verirdischung und Entkirchlichung zielenden Tendenzen gelten könnte, noch kaum etwas zu spüren. Und doch hatte in Florenz schon beispielsweise Albertinelli um 1510 den Vorgang der Verkündigung[2]) in weitgehendster Erfüllung der neuen Absichten einer erhabeneren Auffassung und einer Berücksichtigung des Transzendental-Bedeutsamen sowie in Vorausnahme des barocken zweidimensionalen Aufbauschemas zur Darstellung gebracht. Bei allen späteren Wiedergaben der Verkündigung (Abb. S. 181) finden wir Tizian unter den führenden Gestaltern der neuen Auffassung. Das Nahen des Engels wird jetzt mit allen Zeichen des Wunderbaren und Übernatürlichen umgeben. Fast stets schwebt er in stürmischer Bewegung aus den Wolken herab und wird das einfache Schreiten zu ebener Erde vermieden. Von einem Gefühl höherer Würde und von größerer Ergriffenheit durch die Bedeutung des Vorgangs zeugen die Gebärden. Vor allem ist es gerade Tizian beschieden gewesen, mit den Mitteln des Malerischen und des Lichtes der Stimmung des Mystisch-Geheimnisvollen und dem Hereinspielen der überirdischen Herrlichkeit Ausdruck zu verleihen. Sein spätes großes Verkündigungsgemälde (um 1567) in S. Salvatore in Venedig (Klass. d. Kunst, Taf. 163) mit der magischen Wirkung der Beleuchtung, der Unterdrückung aller diesseitigen Realität in der Andeutung des Schauplatzes sowie der wirbelnden, aus himmlischer Tiefe hervorbrechenden Engelsglorie hat alle Kunst der Hochrenaissance weit hinter sich gelassen und zeigt sich schon ganz von dem neuen Wollen der gegenreformatorischen Periode erfüllt.

* * *

In jeder Gemäldegalerie, in der in größerer Anzahl Bilder der alten Italiener hängen, ist es immer wieder ein eigenartiges Erlebnis, beim Übergang von der Früh- und Hochrenaissance zum zweiten Viertel und zur Mitte des 16. Jahrhunderts den völligen Wandel der Farbstimmung zu gewahren. Die Welt, die bis dahin strahlend und klar gewesen war, scheint plötzlich düster und bedrückt zu werden. Das Empfinden verfolgt uns, als ob die Menschen an ihrer bisherigen Ansicht der Welt irre geworden wären, als ob an die Stelle freudiger Zuversicht und eines harmonischen Bejahens die Unruhe des Zweifelns, das Sichflüchten in das Geheimnisvolle und die Zerrissenheit einer gequälten oder resignierten Stimmung getreten seien. Gerade bei einem Meister wie Tizian, der in seiner Frühperiode dem optimistischen Daseinsgefühl und der Schönheitsfreude der Hochrenaissance den strahlendsten Ausdruck verliehen hatte und der jene Krise um Jahrzehnte überlebt, wirkt es besonders erschütternd, dem Wandel der Stimmung und der Weltansicht beizuwohnen. Ein geistesgeschichtlicher Vorgang von einschneidender Bedeutung, das Problem der wohl nur zum geringsten Teil durch äußere Umstände verursachten Abkehr von den Idealen der Hochrenaissance, der Zersetzung und aus innerer Enttäuschtheit geborenen Preisgabe eines Weltbildes und eines Lebensgefühls von großartigster Einmaligkeit und Geschlossenheit verbirgt sich hinter den kunstgeschichtlichen Tatsachen. Lediglich mit den letzteren, mit den Erscheinungen des Manierismus, einer antiklassischen Reaktion und des werdenden Frühbarocks, hat man sich bisher beschäftigt. Für eine der lockendsten Aufgaben historischer Forschung möchte ich es halten, die geistesgeschichtlichen Grundlagen jener umfassenden Wandlungen klarzustellen und aus den schriftlichen Quellen das Empfinden der Zeitgenossen zu uns sprechen zu lassen, das uns in den Schöpfungen der Kunst und gerade auch bei Tizian als so beunruhigendes und ergreifendes Rätsel entgegentritt.

Im Porträt, der Landschaft und in der Wiedergabe mythologischer Vorwürfe ist bei Tizian der Wandel der Auffassung und das Heraufkommen einer neuen Stimmung zu verfolgen. Lediglich, soweit die religiösen und kirchlichen Darstellungen in Frage kommen, soll hier das Neue in einigen wesentlichen Grundzügen skizziert werden. Von der Verände-

[1]) Die von Öttinger, Tizians Verkündigung in Treviso, Münchner Jahrbuch VII (1930), S. 319 ff., vorgebrachten Bedenken gegen die Möglichkeit, das Bild in seinem gegenwärtigen Zustand Tizian zuzuschreiben, scheint die Allgemeinheit der Forschung nicht zu teilen. Für die mehr symptomatische Würdigung, wie sie für unsere Ausführungen im Vordergrund steht, ist die Frage der Abgrenzung des persönlichen Anteils Tizians nicht von entscheidender Wichtigkeit.

[2]) Eine Abb. gibt Wölfflin, Die klassische Kunst (1904), S. 144.

TINTORETTO: ASSUNTA

VENEDIG, JESUITENKIRCHE

PENNACCHIO: VERKÜNDIGUNG. VENEDIG, AKADEMIE

TIZIAN: VERKÜNDIGUNG. TREVISO, DOM

TIZIAN: VERKÜNDIGUNG

VENEDIG, SCUOLA DI SAN ROCCO

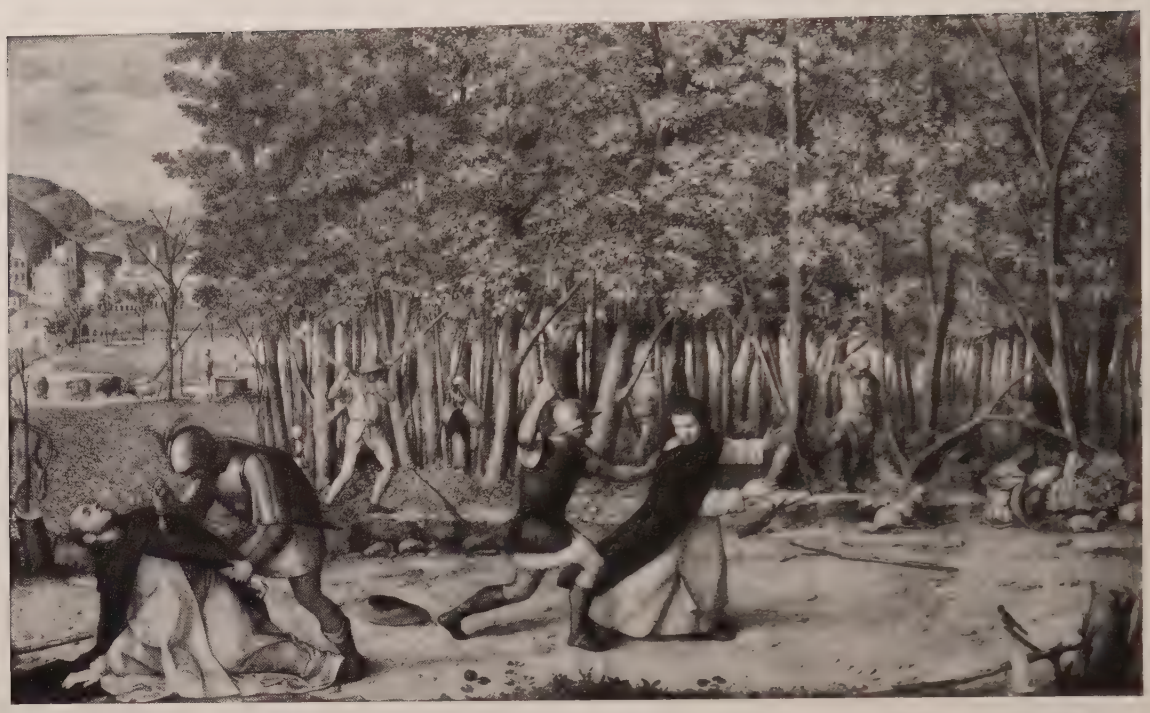
rung der koloristischen Haltung war schon die Rede; eine ausführlichere Erörterung der Entwicklung der Farbgebung des Meisters, gerade auch unter dem Gesichtspunkt der Impulse eines neuen Lebensgefühls, ist in dem Buche von Hetzer „Tizian, Geschichte seiner Farbe" (Frankfurt a. M. 1935) zu finden. Eine ganze Reihe von Motiven, in denen sich die andersartige Einstellung des Wollens ausspricht, kommt in dieser Periode als Neuschöpfung auf oder erhält vermehrte Bedeutung. Neu ist, zum mindesten für die italienische Kunst der Hochrenaissance, die alles Schmerzhafte und Grausam-Realistische zu meiden suchte, die Darstellung der Passionsgeschehnisse in großen, repräsentativen Altarbildern (Abb. S. 174). Auch die Pieta und die Beweinung verlieren den Charakter beherrschter heroischer Resignation und geben einem verstärkten Empfindungspathos sowie einer düsteren, die schmerzliche Anteilnahme steigernden Stimmung Ausdruck. Ebenfalls gehört hierher die nicht mehr bloß novellistisch erzählende, sondern synthetisch-eindrucksvolle Wiedergabe von Heiligenmartyrien in selbständigen Altargemälden größten Formats. Nicht mehr als andachtheischende, ruhig vor dem Beschauer stehende Einzelfiguren oder in entsprechender Reihung, sondern in einer auf das Bedeutende konzentrierten Schilderung ihres Leidens und Sterbens, zugleich mit dem Hinweis auf den im Himmel wartenden Lohn, werden die Heiligen verherrlicht. In der venezianischen Kunst kann Bellinis Tod des Petrus Martyr (Abb. S. 185) oder Carpaccios Marter der hl. Ursula und ihrer Begleiter in der Akademie die ältere, mehr illustrativ-diffuse Art veranschaulichen. Mit Tizians Ermordung des Petrus Martyr (Abb. S. 185) sind wir in einer neuen Sphäre großen und packenden Geschehens. Eins der frühesten Beispiele des Heiligenmartyriums im neuen großfigurigen Stil und in der neuen, eindringlich konzentrierten Auffassung hat Tizian mit diesem Altarbild, dessen Original leider verbrannte, um 1528 bis 1530 gegeben. Als Letztes sind noch die neuen allegorisch-symbolhaften Themata zu nennen, wie sie mit dem Fortschreiten der gegenreformatorischen Bewegung beliebt wurden und gleichfalls zu dem Darstellungskreis der Barockkunst überleiten. Richtunggebend ist Tizian auch auf diesem Gebiete geworden mit Bildern wie der „Huldigung des Dogen Grimani vor dem Glauben" (Abb. S. 186) oder den für die spanischen Habsburger bestimmten Gemälden „Spanien kommt der Religion zu Hilfe" und „Der Triumph der Dreifaltigkeit"[1]). Die malerisch verklärte Andeutung des Transzendentalen verbindet sich in diesen Darstellungen mit dem Streben nach pomphafter Aufmachung und mit dem immer mehr gesteigerten Pathos und der bewegteren Inbrunst der Ausdrucksgebärden.

Bezeichnend für die Kunst der Gegenreformation wird, was sie von der Hochrenaissance beibehält und was sie als neue Elemente in Auffassung und Darstellung hinzufügt. Beibehalten wird in weitgehendem Maße, bis auf einen umgrenzteren Teilbezirk der Entwicklung, in dem das gotische Körperideal wieder auflebt, die von der Hochrenaissance begründete antikisch-heroische Idealität der menschlichen Erscheinung, zu deren athletischen Formen und schwungvoll pathetischem Sichgehaben die zunehmende Imposantheit der Architektur und der äußeren Aufmachung das Korrelat bildet. Die „Verherrlichung des schönen Seins" muß freilich immer mehr einer inneren und äußeren Gespanntheit und Erregung weichen, für die schon im Kompositionellen die Verschiebung der symmetrischen Gleichgewichtslage und die Vorliebe für Diagonalität und Tiefenzug charakteristisch wird. Tizians Grablegung im Prado aus dem Jahre 1559 (Klass. der Kunst, S. 153) ist in diesem Sinne oft als typische Schöpfung des neuen Wollens gekennzeichnet worden. Nicht erst in der letzten Periode und unter dem Einfluß Tintorettos, wie gelegentlich angenommen wird[2]), scheint mir die Wendung zum Erregten und zu dramatischer Leidenschaftlichkeit in der Kunst Tizians zum Durchbruch zu kommen. Schon wesentlich früher (Abb. S. 175, 177 u. 183) macht sich jene Richtung als unklassisches und aus dem Rahmen der Hochrenaissance herausstrebendes Element geltend, um freilich um die Jahrhundertmitte immer ausschließlicher die Vorherrschaft zu gewinnen. Und mit der erregteren, auf das Dramatische gerichteten Haltung dringt gleichzeitig auch ein gewisser, manchmal fast volkstümlich derber Realismus als weiterer unklassischer Wesenszug in die Wiedergabe der kirchlichen Themata ein. Das Wiener „Ecce homo" und die Dornenkrönung in Paris bieten die bezeichnendsten Beispiele. Daß Tizian nicht auf dieser Stufe stehen geblieben ist und daß er in der geheimnisvollen Kraft des Lichtes das für seine letzte Periode wesentliche Mittel einer vergeistigenden Weihe und visionären Erregung gefunden hat, kann im Vergleich zu dem Pariser Bild die Münchner

[1]) Klassiker d. Kunst, Taf. 141 u. 178.
[2]) Vgl. Waldmann, Tizian (Berlin 1922), S. 162 ff.

TIZIAN: DIE DORNENKRÖNUNG CHRISTI

MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK



GIOVANNI BELLINI: TOD DES HL. PETRUS MARTYR. LONDON, NATIONALGALERIE

Wiederholung der Dornenkrönung (Abb. S. 183) mit der so ganz verwandelten Farbgebung und Stimmung veranschaulichen[1]).

Darf man wirklich schreiben (vgl. Waldmann, Tizian, S. 166), daß „die religiöse Ekstase" auch über Tizian, „den gründlichen Heiden, langsam ein wenig Gewalt" gewonnen hat? Das Verhältnis des Meisters zu den Darstellungsinhalten der christlichen Kunst und zu den religiösen Impulsen der gegenreformatorischen Perioden scheint mir doch ein wesentlich tieferes zu sein. Schon von der Frühzeit an sahen wir Tizian die wichtigsten Beiträge zu einer Neuformung und Vertiefung der kirchlichen Kunst geben, wie sie ohne innere stärkste Anteilnahme nicht denkbar sind. In seinem Alter, in einer Zeit, in der bei anderen das Nachlassen beginnt oder die Wiederholung einer bestimmten Manier zur Gewohnheit geworden ist, erschließt er der christlichen Kunst ganz neue Bezirke, indem er dem Licht, als Ausdruck des Überirdischen und einer visionären, vergeistigenden Stimmung, die führende Rolle zuweist. Neben den schon gekennzeichneten Werken sind das Pfingstwunder in der Salute und das Martyrium des hl. Laurentius (Abb. S. 187) der Jesuitenkirche in Venedig vor allem als hauptsächlichste Beispiele jenes Altersstils zu nennen. Als Monumentalgemälde größten Formats setzt das Laurentius-Martyrium die Darstellung des Martertodes in ein Nachtstück von packendster dramatischer Wirkung und von seltsam mystischer Erregtheit um. Für die Andeutung des siegreichen Überwindens und des „Kampfes himmlischer und irdischer Gewalten" (vgl. Fischel S. XXXIV) sind hier ganz neue, einem inbrünstigeren Empfinden entsprechende und über das Diesseits hinausführende Möglichkeiten gefunden.

Durch seinen Spätstil ist Tizian der Lehrer der jüngeren Generation, eines Tintoretto, Veronese, der Bassano, ja auch noch des Greco geworden. Mag in den Anfängen von dem Auftreten Tintorettos eine namhafte Einwirkung ausgegangen sein, so hat Tizian sich doch nicht nur als Nehmender an der neuen Welt bereichert. Seine Größe ist darin zu sehen, daß er in späten Jahren nicht nur die neuen Impulse aufzunehmen und mit höchster Meister-

[1]) Vgl. die Kennzeichnung bei Fischel, Tizian (Klass. der Kunst) S. XXXV: „Das Pariser Bild gibt den brutalen Vorgang in klarer Beleuchtung gräßlich genug; auf der späteren Münchner Wiederholung wird die Wut der Henker im zuckenden Schein qualmender Pechfackeln noch gräßlicher, die ausfahrenden Bewegungen, das Durcheinander von Waffen und Stäben noch wilder. Die nirgends fest umrissenen Formen gewinnen dadurch mit flimmerndem Kontur das Leben flüchtigster Bewegung."

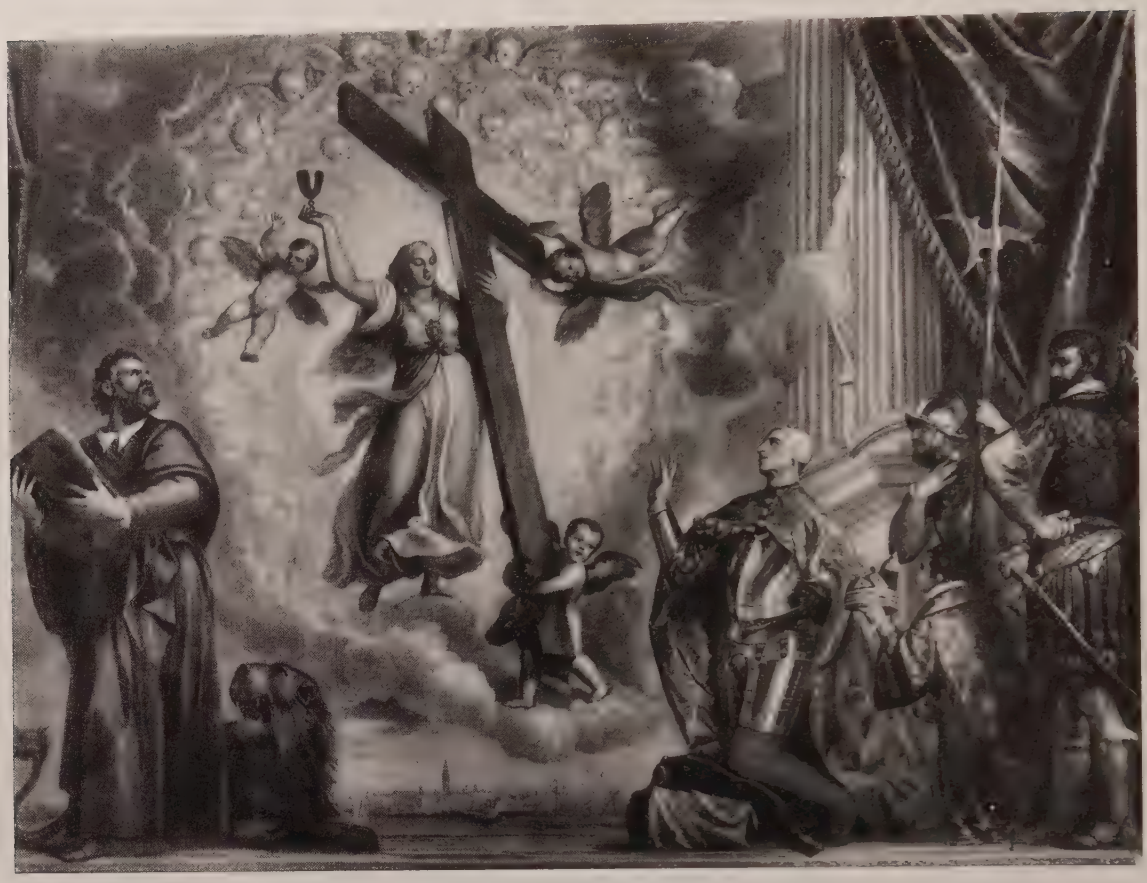
schaft zu gestalten vermocht hat: ihm selbst ist es beschieden gewesen, in seinen Spätwerken aus eigener, tiefster menschlicher und künstlerischer Reife den neuen Ideen eine über alles Problematische erhabene, unmittelbar packende künstlerische Gestalt zu verleihen. Gerade gegenüber Tintoretto wird das weniger Subjektive und Phantastisch-Gewagte seiner Schöpfungen betont werden dürfen. Und auch nicht allzu einseitig als bloß künstlerische Tatsache und in ausschließlicher Herleitung von Tintoretto kann die neue Wendung zum Mystischen und Phantastisch-Erregten begriffen werden. Wir wissen, in wie nahem, vertrautem Umgang Tizian durch Jahrzehnte hindurch mit Pietro Aretino gestanden ist. Auf dessen religiöse Schriften, die in der Mehrzahl zwischen 1533 und 1543 entstanden sind und die in jenen Jahrzehnten, innerhalb Italiens wie außerhalb, größte Beliebtheit genossen haben, dann aber 1558 von der Inquisition verboten wurden und heute in der Originalausgabe nur noch schwer auffindbar sind, möchte ich mit Nachdruck verweisen[1]). Als eine Art religiösen Roman, voll phantastischer, subjektiver Einfälle in Ausdeutung und Erfindung, behandelt Aretino in diesen Schriften, vor allem der „Umanità del Figliuol di Dio" und der „Vita di Maria Vergine", die heilige Geschichte. Einer eingehenderen Kennzeichnung der Eigenart dieser Prosawerke und ihrer Beziehungen zu der gegen Mitte des 16. Jahrhunderts einsetzenden neuen Richtung der Malerei hoffe ich eine besondere Untersuchung widmen zu können. Vorausgreifend sei schon hier angedeutet, daß in der subjektiven Behandlung der biblischen Geschehnisse, den oft bizarren Willkürlichkeiten der Erfindung in Verbindung mit realistischer Ausgestaltung des Einzelnen, in dem Grundzug der Betonung ekstatischer Erregtheit, sowie in der malerischen, alle Vorgänge durch Lichterscheinungen steigernden Auffassung sich weitgehende Parallelen finden.

TIZIAN: TOD DES HL. PETRUS MARTYR
ALTE KOPIE IN VENEDIG, S. GIOVANNI E PAOLO

Und noch ein anderer kurzer Hinweis sei hier angeschlossen. Der üblichen Terminologie ist auch unsere Darstellung gefolgt, wenn die nach der Hochrenaissance einsetzenden Veränderungen der künstlerischen und geistigen Haltung mit dem Kennwort „Gegenreformation" in Verbindung gebracht wurden. Eine genauere Unterscheidung erweist sich als notwendig und ist auch von mir schon an anderer Stelle[2]) zu begründen versucht worden. Gerade die ekstatische Erregtheit und Subjektivität der Haltung wurden bald verdächtig und sind von der strengen gegenreformatorischen Richtung, wie sie in den Beschlüssen des Tridentinums zum Ausdruck kam, verpönt worden. Die Unterdrückung der religiösen Schriften des Pietro Aretino ist dafür ebenso bezeichnend, wie die Anfeindungen von Seiten der Inquisition, die nach 1560 der Subjektivismus in Werken der Kunst zu bestehen hatte. Daß

[1]) In kurzen Auszügen ist 1914 eine Neuausgabe von E. Allodoli in der Sammlung „Scrittori italiani e stranieri" unter dem Titel „Prose sacre di Pietro Aretino" bei Carabba in Lanciano veröffentlicht worden.

[2]) Vgl. Weise, Die spanische Kunst im Zeitalter der Gegenreformation, Die christl. Kunst 27 (1930/31), besonders S. 310 f.



TIZIAN: DER DOGE GRIMANI KNIET VOR DEM GLAUBEN. VENEDIG, DOGENPALAST

Tizian für sein späteres Schaffen in Philipp II. den vornehmsten Auftraggeber fand, während Greco, der den malerischen Stil der Venezianer nach Spanien verpflanzte, von dem König abgelehnt wurde, läßt erkennen, inwieweit der Meister auch in seinem Spätstil einer kirchlich zulässigen Auffassung getreu geblieben ist und bringt zugleich eine Erklärung für die in besonderem Maße auch in den künftigen Zeiten von seinen Schöpfungen ausgehende Wirkung.

# Rundschau

## Berichte aus Deutschland

### FIGUR UND KOMPOSITION

#### Eine Münchner Ausstellung

Um der Entwicklung zu steuern, die aus den Kunstausstellungen mehr und mehr Ausstellungen von Landschaftsbildern werden ließ, hat die Münchner Ausstellungsleitung die Künstlerschaft zu einer Ausstellung eingeladen, die das Thema „Figur und Komposition im Bild und an der Wand" behandeln sollte. Die hohe Beschickung der Ausstellung zeigte, daß die Maler sich mit den Fragen der Figur und der Komposition und den daraus hervorgehenden Aufgaben der edlen Dekoration und der monumentalen Kunst abgeben. Die Neue Pinakothek war leicht mit dem hereinströmenden Material zu füllen.

Einen hohen Anteil nahmen die religiösen Themen ein, was nicht überrascht. Der Staat hatte seit dem Krieg kaum noch nennenswerte monumentale Aufgaben für die Kunst zu vergeben, indes die Kirche nach wie vor eine reiche mäzenatische Tätigkeit entfaltete, die schließlich so wichtig wurde, daß die kirchliche Kunst allein die Entwicklung des Glasfensters und des neuzeitlichen Freskos zu tragen hatte und daß sie das Mosaik herüberrettete. Nur in der Plastik gab es eine breitere weltliche Kunst von monumentalem Anspruch, die aber mit ihren Heldengrabmälern und Erinnerungsmälern immer in der Nähe des Religiösen blieb.

So ist das Ergebnis der Münchner Ausstellung

zunächst die Darbietung der von der Kirche für die deutsche Kunst und vor allem für die Fortführung der hohen, monumentalen Künste geleisteten Arbeit. Darüber hinaus treten die jungen Aufträge des neuen Staates in Erscheinung, die ins Weite gehen und auf lange Sicht die Kunst zu hoher Sammlung anhalten werden.

Für das Fresko von monumentalem Ausmaß und von einer gleichzeitig überall in den großräumig erstreckten Stationen anwesenden lyrischen Innigkeit ist Albert Burkart zu nennen, für die Arbeit am Mosaik und am Glasfenster Josef Eberz und die ausführenden Werkstätten von Pütz, van Treeck und anderen, für die religiöse Plastik Karl Baur und für die profane Monumentalplastik Bleeker. Für die Verbindung zwischen der Komposition und dem Malerischen im Tafelbild legt Jutz mit religiösen Bildern, Lamprecht mit seinem profanen Bild Zeugnis ab.

Ernst Kammerer

# Berichte aus dem Ausland

## AUSSTELLUNGEN CHRISTLICHER KUNST IN ITALIEN

Die Ausstellungen christlicher Kunst, die 1936 in verschiedenen Städten Italiens veranstaltet wurden, brachten eine Reihe wichtiger Arbeiten zum Vorschein und erweiterten das Bild der kirchlichen Kunst auf den verschiedensten Gebieten. Die imposanteste und für das große Publikum eindrucksvollste Veranstaltung war die Goldschmiedeausstellung, die der Biennale von Mailand angegliedert war. War hier auch nicht der vollkommene Überblick über die Entwicklung der kirchlichen italienischen Goldschmiedekunst erstrebt, so konnte man doch einen ausgezeichneten Eindruck von der Reichhaltigkeit der verschiedenen Kirchenschätze und der Bedeutung der einzelnen Epochen und Schulen erhalten.

TIZIAN: MARTYRIUM DES HL. LAURENTIUS
VENEDIG, JESUITENKIRCHE

Von der frühchristlichen Zeit bis zum 18. Jahrhundert waren eine Reihe von sonst nur schwer erreichbaren Gegenständen vereint. So konnte man in Ruhe die wundervollen Silberkästen aus Grado und das große Kreuz in Brescia als Beispiele früher Kunst bewundern und studieren. Monza hatte die eigenartige Gruppe der Henne mit den jungen Hühnern gesandt, wobei die Frage nach Zeit und Entstehungsort erneut zur Diskussion gestellt wurden. Von byzantinischen Emails sah man drei Hauptwerke auf der Ausstellung. Zunächst das sonst nie gezeigte Kreuz aus der Capelle S. Genaro in Neapel, eine Zellenschmelzarbeit, die sich den besten Stücken des hohen Mittelalters wie der Staurothek von Limburg oder dem Palliotto von Venedig an die Seite stellt. Auch die herrlichen Deckel aus Capua sind sicher eine byzantinische Arbeit. Sehr nahe stehen diesen beiden Stücken die Emails der interessanten Mitra aus Scala, wobei aber die Entstehung in Süditalien nicht ausgeschlossen ist. Wichtig war es, daneben die italienischen Emails wie auf der Tafel von Chiavenna vergleichen zu können, oder die schönen Rosetten auf dem Reliquienkasten von Cividale. Von Metallreliefs waren auch eine Reihe mittelalterlicher Stücke vereint. Neben dem eindrucksvollen Paliotto von Citta di Castello die Kreuzigung aus Treviso und die Himmelfahrt aus Görz. Bei den letzteren Reliefs ist der Zusammenhang mit der byzantinisch beeinflußten Schule von Venedig klar erkennbar. Für das große Publikum eindrucksvoll waren eine Reihe schöner oberitalienischer Vortragskreuze, so aus Bergamo eine Arbeit, 1392 von Andrea da Bianchi gearbeitet, oder schon im reichen Stil der Renaissance die beiden Kreuze von Giovanni Francesco della

Croce 1501 in S. Francesco zu Brescia oder das verwandte noch reichere Stück, das Pietro Lierni da Como 1533 geschaffen hat.

Es würde zu weit führen, im einzelnen die Arbeiten aufzuführen. Eine reiche Veröffentlichung ist angekündigt und wird das Andenken an diese Schau festhalten.

Kunsthistorisch vielleicht noch wichtiger war die Ausstellung der christlichen Kunst aus dem Val d'Aosta in Aosta, wobei durch die vorbildliche Zusammenarbeit zwischen weltlichen und kirchlichen Behörden der gesamte wichtige Kunstbesitz dieser eigenartigen Provinz vereint werden konnte. Die schönsten Stücke stellte die Kathedrale von Aosta und das Museum in Turin zur Verfügung, daneben aber konnte man auch den Reichtum der kleineren Kirchen aus dem Tal von Aosta bewundern. Es ist eine eigenartige Mischkultur, bedingt durch die geographische Lage und die geschichtliche Entwicklung des Landes. Einerseits sind die Einflüsse aus der deutschen Schweiz bis in das Rheinland so stark, daß man die Holzplastik zum Teil dieser Kunst zurechnen müßte, andererseits finden wir vor allem in der Glasmalerei die Verbindung mit der Kunst von Savoyen und Frankreich. Ein Triptychon mit der Annaselbdritt aus dem Museum in Turin mag direkter schwäbischer Import sein, bei den Gemälden von Martin Barret mit der Verkündigung und Heiligen muß man annehmen, daß dieser Künstler in Kolmar die Werke Schongauers an Ort und Stelle studiert hat. Von französischem Import gehören der Kasten aus Villanova Baltea und das Kreuz aus Gressan zu den besten Emailarbeiten aus Limoges. Die große Reihe der Vortragskreuze und der herrlichen Reliquiare zeigt aber doch, wie die Künstler hier im Norden von Piemont zu einem einheitlichen Stile gelangt sind. Vorbildlich war die gute Aufstellung. Eine Veröffentlichung der wichtigsten Stücke ist auch hier in Vorbereitung.

Leider brachte die großartige Ausstellung der Kunst des 18. Jahrhunderts im Palazzo Rezzonico in Venedig nur wenige Beispiele christlichen Kunstschaffens dieser Stadt. Außer einigen Gemälden der Renaissancemeister hatte man Werke kirchlicher Kunst nicht vereint.

Rom veranstaltete für den internationalen Byzantinischen Kongreß zwei Ausstellungen, die beide vor allem byzantinische Miniaturen zeigten. Der Vatikan hatte in dem herrlichen Saal der Appartamenta Borgia ungefähr 50 der wichtigsten Manuskripte und zahlreiche andere Dokumente vereint. So konnte man von der Josuarolle und dem berühmten Cosmas Indicopleustes an die Entwicklung der byzantinischen Miniatur an den besten Beispielen bis in das hohe Mittelalter hinein verfolgen. In einer Sonderausstellung spätbyzantinischer Kunst hatte der deutsche Campo Santo seine wertvolle Sammlung von interessanten Ikonen ausgeliehen, unter denen vor allem die große bezeichnete Madonna des Ricco di Candia und der segnende Christus des Andrea da Pavia zu den wichtigsten Stücken gehörten. Eine große Bilderwand aus einer Kirche in Cefalonia wurde hier zum ersten Male gezeigt. Der italienische Staat veranstaltete seine Miniaturenausstellung in der Biblioteca Cassanatense. Die Bibliotheken in Venedig, Parma, Florenz und Neapel liehen ihre prachtvollen Handschriften des 6. bis 12. Jahrhunderts aus, die dem großen Publikum bisher fast unbekannt waren. Vor allem konnte man hier die berühmte Evangelienhandschrift des syrischen Mönches Rabulas aus dem 6. Jahrhundert studieren, die zu den größten Schätzen der Laurentiana in Florenz gehört. W. F. Volbach

## AUS DEN ITALIENISCHEN MUSEEN

In zahlreichen Museen fanden wichtige Umstellungen statt. So ist nun die Galerie in Turin neu geordnet und zeigt zum ersten Male ihre große Bedeutung. Ebenso wurde die Galerie in Neapel nach modernen Gesichtspunkten aufgestellt. In Pisa ist ein kleines kirchliches Museum im Entstehen, in dem die bedeutendsten Skulpturen des Campo Santo, vor allem von Giovanni Pisano und seiner Schule vereint wurden. Im nächsten Jahre sollen hierher auch die kirchlichen Geräte und Paramente der Kathedrale überführt werden. W. F. V.

# Personalnachrichten

## PFARRER PFEFFER-LAUTLINGEN †

Am 13. Januar 1937 schloß ein Priester der Diözese Rottenburg im Stuttgarter Marienhospital die Augen für immer, ein Mann, der mit glühender Seele einer hoch und ernst gerichteten religiösen Kunst diente: der Vorstand des Kunstvereins der Diözese Rottenburg, Pfarrer Albert Pfeffer-Lautlingen, nach kurzem, schwerem Krankenlager, im Alter von 63 Jahren.

Pfarrer Pfeffer, in diesen Spalten oft genannt, setzte sich in der Diözese Rottenburg wohl am entscheidendsten und nachhaltigsten für die praktische Förderung der religiösen Kunst ein. Ungezähltemal hat er in den letzten 25—30 Jahren die Bahn bestiegen und große Summen im Laufe der Jahre geopfert, um an Ort und Stelle kirchliche Denkmäler zu besichtigen, zu prüfen, zu begutachten und praktische Vorschläge zur Erneuerung zu machen. Pfarrer Pfeffer war dabei auf kunstwissenschaftlichem Gebiet, zumal was Gotik und Barockzeit betrifft, ebenso beschlagen wie auf rein praktischem, bis herab zu Fragen der besten Lüftung, Heizung, Beleuchtung oder Bestuhlung einer Kirche.

Von besonderem Erfolge waren des Entschlafenen Bemühungen vor allem auf dem Gebiet der religiösen Graphik. Der von ihm mit den hier liegenden Aufgaben betraute Verlag „Ver sacrum" in Rottenburg wurde von ihm dauernd beraten, mit dem Erfolg, daß die Beicht- und Osterkommunionzettel und kleinen Andachtsbildchen nach Millionen den Weg in alle Teile des Reiches nahmen.

Freilich fielen die Früchte nicht mühelos in den Schoß. Es bedurfte umfassender Versuche und Prüfungen und ein Vorgehen Schritt für Schritt nach Fühlungnahme mit einer Reihe von Künstlern. Für Pfarrer Pfeffer lag aber nicht nur eine Aufgabe des Künstlerischen vor, sondern auch ein Stück Seelsorge. Stadtpfarrer Dr. Storr unterstrich namens des Verlages am Grabe gerade dieses Moment. Die religiöse Graphik soll dem Empfänger der Ostersakramente das Große und Heilige dieser göttlichen Stiftungen vor Augen führen.

Immer war auch sonst Pfarrer Pfeffer der in der Praxis stehende Seelsorger, ob es sich nun um Probleme der kirchlichen Denkmalspflege, um die

Beratung bei Neubauten, um Prüfung von Entwürfen, um Ausstellungen religiöser Kunst handelte oder wie in unserem Falle um Kleinkunst. Nicht jeder Künstlerpersönlichkeit liegen die hier einzuschlagenden Wege, bei denen auch die Technik eine Rolle spielt. Mit am erfolgreichsten lebte sich Luise Albrecht-Hoff ein in die Besonderheiten dieser Kleinwelt.

An dieser Stelle muß noch kurz das Verhältnis des Entschlafenen zur Welt der Künstler berührt werden. Er rief die Beuroner Einkehrtage ins Leben, über welche an dieser Stelle seit 9 Jahren berichtet wurde. Als Mann, der in seinem Dienst an der Kunst immer lebensaufgeschlossen blieb und war, sagte er sich, daß über der Kunst selbst deren eigentliche Träger nicht vergessen werden dürfen, im Blick auf die Lösung der vorliegenden Zeitaufgabe, wie im Blick auf die Kunst als Brotfrage. Mit der ganzen Frische und Elastizität seines Wesens setzte sich Pfarrer Pfeffer ein für die Schaffung von Aufträgen, wie für die Heranziehung, die Wertung und Geltung der wirklichen Begabung, endlich für die Schulung des Künstlers für seine Aufgaben im Religiösen, im Dienste der heiligen Geheimnisse Gottes.

Es ist auch klar: nur der Künstler wird überzeugend, mitreißend, ergreifend von den Wänden der Gotteshäuser herab zu uns sprechen, der selbst ein Lichtträger ist. Die Künstler sollten aber auch nicht in gegenseitiger Isolierung verharren, sondern im Sinne der alten Gilden das Große und Gemeinsame ihrer Sendung erleben. Endlich sollten sie alle wenigstens auf Tage aller äußeren Not und Sorge enthoben sein und edle Beuroner Gastlichkeit fühlen.

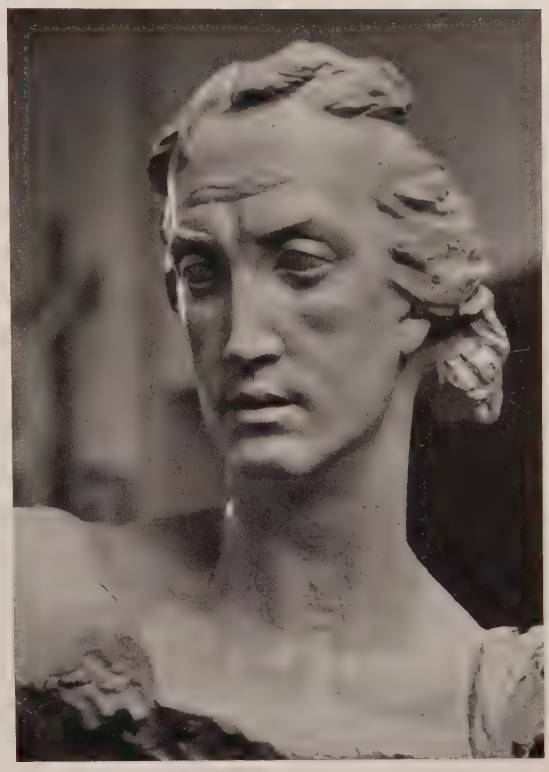
Alle diese Momente führten zu den alljährlichen Einkehrstagen in der Erzabtei Beuron, und zwar in der von Pfarrer Pfeffer gewählten Form. Sein Absehen ging nicht auf Exerzitien. Dazu waren die Temperaturen und Schattierungen im Religiösen anfangs der zwanziger Jahre mit ihren Nachwirkungen von Umsturz und Inflation zu verschieden! Mancher sah sogar die Kirche in verzeichnetem Lichte.

Es sollte daher in den Beuroner Tagen jedem freistehen, inwieweit er sich das Ziel religiöser Aktivität stellt. Als „Werkleute Gottes" sahen sich die Künstler einfach hineingehoben in die Hochfrequenzströme des Religiösen, in die Feierlichkeit und Würde benediktinischer Liturgie und das Glück des von Christus gekommenen Heiles; immer wieder war dabei das Gehörte und Geschaute abgehoben auf das Reich der Kunst.

Der Erfolg blieb nicht aus: die Tagungen fanden von Anfang an solchen Anklang bei allen Beteiligten, daß sie zur stehenden Einrichtung wurden, zumal in P. Dr. theol. Zähringer eine Persönlichkeit gefunden ist von seltener Weite des Horizontes im Geistigen und Künstlerischen, von ebensolcher Sicherheit und Lebendigkeit des Vortrags.

Allein schon in diesen Freizeiten hat sich Pfarrer Pfeffer unvergeßliche Verdienste um die Künstler und ihre Lage erworben. Mag auch der Kunstverein selbst eine Neuorganisation erfahren müssen: die Künstler verloren in Pfarrer Pfeffer einen warmfühlenden Freund, der mit dem Herzblut der religiösen Gegenwartskunst diente, opferbereit ohne Unterlaß, ja unter Hintansetzung von Gesundheit und jeder Rücksicht auf sich und Angehörige. Letztere wissen hiervon ein Besonderes. Denn Pfarrer Pfeffer stellte sein Einkommen bis an die äußerste Grenze in den Dienst an der Kunst. Die Schwestern trugen so mit an der vom Bruder übernommenen freiwilligen Last und so sehr mit, daß beide auch die Gesundheit schädigten, ja die eine allzufrüh aus dem Leben schied.... Aber erst wo das Opfer beginnt, beginnt auch der wahre Segen: mögen das die Angehörigen reichlich erfahren dürfen angesichts eines Lebens, das auch erst dann zu opfern aufhörte, „als nichts mehr auf dem Altar des täglichen Opferlebens zu verbrennen war".

A. Pfeffer-Rottenburg a. N.



ARNOLD HENSLER: KÜNDER

## GEDENKWORTE FÜR ARNOLD HENSLER 1891—1935

anläßlich der Gedächtnisausstellung im Landesmuseum in Wiesbaden, Oktober 1936. Gesprochen von Baurat Eberhard Finsterwalder

Der Aufforderung, die vor wenigen Tagen an mich erging: einige Gedenkworte für Arnold Hensler anläßlich der Gedächtnisausstellung zu sprechen, bin ich gerne nachgekommen.

Wie die meisten von Ihnen wissen, war ja Arnold Hensler ein liebwerter Mensch von gewinnendem Wesen, dessen Persönlichkeit in unserer Erinnerung nur freundliche Züge trägt. Auch von künstlerischer Seite her schien mir der Auftrag verlockend, für einen befreundeten Bildhauer zu sprechen, der ursprünglich den Architektenberuf ergreifen wollte.

Als ich allerdings die Fülle eindrucksvollen Materials, das seine treue Lebensgefährtin zusammengetragen hat, auf mich wirken ließ, bekam

ich Bedenken, ob meine bescheidenen Ausführungen diesem reichen Gesamtwerk gerecht werden könnten. Starke Beschränkung, selbst auf die Gefahr der Unvollständigkeit hin, ist der Ausweg, der sich mir bietet, um den hier gegebenen Rahmen nicht zu überschreiten.

Zunächst möchte ich versuchen, anzudeuten, wie Henslers künstlerische Entwicklung verlief im Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der deutschen Plastik seit der unmittelbaren Vorkriegszeit, bzw. ich will den Ausgangspunkt seines künstlerischen Wirkens herausstellen.

Von Rodin und Maillol ausgehend, hatten in West- und Norddeutschland der frühe Hoetger, damals in Darmstadt tätig, Georg Kolbe in Berlin und Lehmbruck in Düsseldorf einen deutschen plastischen Stil begründet. Die teils feinnervige, teils naturhaft-vegetative Art der Franzosen wurde in gefühlvoller Weise vielfach auf Themen, die vom Ausdruckstanz herkamen, abgewandelt. Diese Welt der Schönheit, des Rhythmus und der Harmonie klang zusammen mit dem kultivierten, auf echter Bildung beruhenden Formgefühl Arnold Henslers. Er gab sich diesen Strömungen hin, ohne seine persönliche Eigenheit aufzugeben.

Auf dem Gebiete des Formalen äußert sich diese Eigenheit in der Strenge des Bauens, in der klar gewollten Struktur seiner Plastiken und in dem Verzicht auf die malerische Behandlung der Oberfläche, einem Verzicht, den sich nur formal sehr sichere Bildhauer leisten können.

Ein zweiter wesentlicher Unterschied scheint mir in der geistigen Haltung zu liegen. Im Gegensatz zur schöngeistigen aber völlig diesseitigen Haltung vieler Plastiker jener Zeit legt Hensler schon in dem prachtvollen Frühwerk, einem Grabmal für eine Frühvollendete, ein weit über das Geschmackliche hinausgehendes Bekenntnis zum Ewigen ab. Im „Liliengrab" deutet sich fast alles an, was Hensler in seinem weiteren Schaffen fruchtbar und bedeutend macht.

Die Stürme des Expressionismus, der in der Nachkriegszeit oft genug die künstlerische Form gleichsam sprengte, überwand das strenge Formgefühl Arnold Henslers, den sein sicherer Geschmack davor bewahrte, der Schönheit Gewalt anzutun. Aus dieser Epoche stammen die Plastiken, die sich so gut in das Oktogon des hiesigen Landesmuseums einfügen und in ihrer schlanken Proportion der damaligen Kunstrichtung in auch heute noch vertretbarer Weise entgegenkamen.

Eine Reihe von Porträtbüsten, sind dann entstanden, sind teils eine Huldigung an eine Welt der Schönheit, in der unser Freund Hensler gerne träumte, andrerseits sind sie, und das ist wieder besonders charakteristisch, von intensiver Einfühlung in die Persönlichkeit des Dargestellten und von seltener Treue des Porträts, verbunden mit einer klar gebauten, sorgfältig durchgearbeiteten plastischen Gestaltung,

Ein besonderes Gebiet Henslers ist die kirchliche Plastik. Hier hatte er das Glück, daß ihm Aufträge zufielen wie wenigen Bildhauern seiner Zeit. Das Bekenntnis zum Ewigen, das schon beim Frühwerk des „Liliengrabes" anklingt, bedient sich nun der Tradition, die in der Frömmigkeit des Mittelalters ihre Quelle hat, und die auch heute noch lebendig ist. Legendenhafte Züge religiöser Innigkeit, ein kindhaft seliger Glaube an die Muttergottes, eine Neugestaltung auf Grund theologischer Prägung, die von Maria als der „Braut des Heiligen Geistes" spricht, sind u. a. seine Themen. Man weiß, wie oft solche Darstellungen infolge ungenügender formaler Gestaltungsfähigkeit in das Gebiet religiösen Kitsches abgleiten. Für Hensler gab es diese Klippe nicht. Im Gegenteil: aus Bildungen von beinah frauenhaft zarter Gestalt, die Hensler mit sicherem Gefühl in strenger hieratischer Form gestaltet, steigert sich seine Kraft gerade in den letzten Jahren seines frühvollendeten Lebens im Johannes von der Kreuzigungsgruppe am Limburger Dom bis zur letzten Höhe der Vollendung, die er in der Gestaltung des „Künders" beim Altarwerk in Saarbrücken findet.

Ein Wort zu Henslers Architekturplastik, die naturgemäß hier nur in Lichtbildern vertreten sein kann.

Architekten, wie Martin Weber, verdanken wir es, daß Hensler seine große Begabung auf diesem Gebiete fruchtbar betätigen konnte. Seine Meisterleistung schuf er an der Heiligkreuzkirche in Frankfurt a. M. Der Architekt gab ihm eine so gut wie ungegliederte gewaltige Frontwand, und mit seltenem Können und ruhiger Hand hat Hensler die vier Evangelistensymbole hineingebaut. Hier fühlt er sich als bauender Plastiker in seinem Element.

Seiner Vaterstadt Wiesbaden hinterläßt er zwei Hauptwerke: das — zusammen mit Architekt Fabry gestaltete — Denkmal auf dem Neroberg und die mit Gartengestalter Hirsch und Architekt Fabry geschaffene Reisingerbrunnenanlage.

Auf dem Neroberg verzichtete Hensler mit weiser Beschränkung und im Hinblick auf die Größe der umgebenden Natur auf eine Rundplastik und schmückte den geschaffenen Block mit eindrucksvollen, fast visionär wirkenden Flachreliefs.

Mit der Figur des Reisingerbrunnens betont Hensler in vollem Verständnis für die Gesamtanlage den Schlüsselpunkt derselben, die Quelle, mit einer wundervoll komponierten Gestalt, in der der Rhythmus der Anlage sich wiederholt, und die das wundersame Wesen der Wiesbadener Quellen in ebenso reizvoller wie vornehm verhaltener Weise anklingt.

Mit Freude und Dank stehen wir heute vor dieser Ausstellung. Es ist den gemeinsamen Bemühungen der Leitung des Kunstvereins und Frau Annie Henslers nur in wenigen Fällen gelungen, die weit in Deutschland verstreuten Werke Henslers im Original zu bekommen. Viele sind unbeweglich, mit ihrem Standort zu einer Einheit verwachsen. Auch wollten sich andere, besonders kirchliche Stellen, von den ihnen teuer gewordenen Stücken nicht trennen. Trotzdem wird uns aus der Ausstellung der vorhandenen Werke klar: daß ein hochkultiviertes Formgefühl verbunden mit starkem seelischem Gehalt allen Arbeiten gemeinsam ist.

Ich möchte mit Worten schließen, die eine begründete Hoffnung ausdrücken sollen:

Arnold Henslers Werke werden wirken, solange es Menschen gibt, die die Schönheit der Form lieben und die den unbestechlichen Formwillen und die hohe geistige Haltung dieses Meisters zu schätzen wissen.

## FRITZ WITTE †

In der Nacht zum 2. März ist Fritz Witte in Köln im Alter von 61 Jahren an einem Herzleiden gestorben. In der Vereinigung von katholischem Priester und deutschem Kunsthistoriker

bot er einen Charakterkopf von ausgeprägtester und bestimmender Eigenart im deutschen, besonders im rheinischen Kunstleben der letzten drei Jahrzehnte. Ein tiefgehendes kunsthistorisches Verstehen und Erkennen hat vor allem bedeutende wissenschaftliche Arbeiten hervorgebracht, so die drei wissenschaftlichen Kataloge des von ihm betreuten Schnütgenmuseums, die nicht nur in ihrer Sach- und Materialkenntnis, sondern mehr noch durch die geistige Einstufung der Werke in den zusammenfassenden Einleitungen grundlegend für unser Verständnis der kirchlich-religiösen Kunst des Mittelalters wurden. Ihnen schlossen sich Arbeiten über den Patroklidom in Soest, den Domschatz in Osnabrück, den Domschatz in Köln, sein Buch über Köln und seine Arbeiten über die niederrheinische Holzplastik an. Aber mit dieser stillen Gelehrtenarbeit erschöpfte sich nicht seine glühende und sprühende Persönlichkeit. Sein überschäumendes Temperament, das ebenso wie die Prägung seiner Physiognomie einen wesentlich „gallischen" Typ darstellte, zog ihn zwingend in den Kampf um eine neue Kunstrichtung hinein. Seine manchmal geradezu aufreizend lebhaften Vorträge, seine schriftstellerische Tätigkeit, seine Lehrtätigkeit an der Kölner Universität, sie alle rangen mit der Überzeugungskraft eines fanatisch Erfaßten um die Ausbreitung der von ihm erstrebten Reform der christlichen Kunst. Schärfste Zusammenstöße ergaben sich aus dieser Stellungnahme, die bei seinem impulsiven Charakter nicht frei von unnötigen Spitzen, auch manchmal von zu schneller subjektiver Hingabe bestimmt war. So war Witte ein heiß umstrittener und feurig streitender Kämpfer geworden, an dem sich die Geister schieden. Aber er war ein Mann von Format, Mut und Überzeugung. Als solcher hat er sich, selbst dort, wo er einmal über die mögliche Linie hinaustrat, ungewöhnlich große Verdienste um die Erneuerung kirchlich-religiöser Kunst in Deutschland, besonders in den Rheinlanden erworben. Sein Name wird in Ehren bleiben. Georg Lill

## HEINZ SCHIESTL 70 JAHRE

Heinz Schiestl, der Bildhauer in Würzburg, der älteste der drei Künstlerbrüder, feierte am 23. Februar 1937 seinen 70. Geburtstag. Während der Ruhm des Namens „Schiestl" von Matthäus und dem schon verstorbenen Rudolf durch ganz Deutschland getragen wurde, ist der älteste dem Frankenland, in das ihn sein Tiroler Vater als Kind gebracht, in ganz anderer Art verhaftet geblieben. Er hat hier seine urwüchsige, bewußt deutsche Holzschnitzerkunst in unzähligen Arbeiten in Kirchen und Bethäusern für religiöse wie profane Zwecke zur Geltung bringen können und ist heute deshalb der populärste Künstler in Mainfranken geworden, von dem auch der einfache Bauer eine Vorstellung hat. Ihm, dem aufrichtigen, treuherzigen Menschen ruft heute ein großer Kreis von Freunden des Künstlers wie des deutschen Mannes ein herzliches Ad multos annos zu! Georg Lill

# Bücherschau

Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers. Band I. 1484—1502. Fol. XXIV u. 196 S. 267 Lichtdruckabbildungen und XXIV Tafeln mit Klischees. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1936. Geb. RM. 20,—.

Es gibt Bücher, die man ein- oder auch mehrere Male liest; es gibt andere, die man immer wieder in guten und in bösen Stunden als seelischen Trost herausholen wird. Zu diesen wenigen zähle ich das neu erschienene Werk. Lippmann hat seit den 80er Jahren die Zeichnungen Dürers in sieben Bänden in originalgetreuen Nachbildungen zu sammeln versucht. Das Werk ist in den Bibliotheken den Zünftlern zugänglich. Teilweise ist es heute veraltet. Nun hat sich der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft die nicht genug zu lobende Aufgabe gestellt, in vier Bänden alle Zeichnungen Dürers — es sind etwa 1000 — in chronologischer Folge herauszubringen. Friedrich Winkler, einer unserer feinsinnigsten und tiefgründigsten Kenner alter deutscher Kunst, hat den Riesenauftrag auf sich genommen, diese kritische Arbeit zu übernehmen. Es ist an dieser Stelle nicht der Platz, über die wissenschaftliche Leistung zu urteilen. Es soll nur gesagt sein, daß mit echt deutscher Gewissenhaftigkeit und Objektivität diese kritische Sichtung geleistet ist. Mit einer erfreulichen Klarheit wird ein allzu oberflächliches, subjektives Ästhetentum für die Methodik einer solchen Arbeit, wie sie sich in den letzten Jahrzehnten manchmal nur zu sehr breit gemacht hat, abgelehnt. Das solide Kennertum, das wissenschaftliche „Kläubeln", um einen Dürerschen Ausdruck zu gebrauchen, soll maßgebend sein. Auch wer sich nicht in diesen kritischen Text, der eine stolze Leistung deutscher Kunstwissenschaft ist, vertiefen will — obwohl es niemanden Schaden bringen dürfte —, wird eine restlose künstlerische Freude an den ausgezeichneten Abbildungen dieses einzigartigen Schatzes deutscher Kunst finden. Gewiß ist es schade, daß die Aquarelle Dürers nicht farbig gebracht werden — abgesehen von der Problematik farbiger Reproduktionen, auf die Winkler wohlbegründet immer wieder hinweist, würde ja auch der Preis ins Ungemessene steigen. Aber auch die schwarzweißen Reproduktionen der viel zu wenig bekannten Aquarells sind dankenswert. Und überwiegend bleiben ja doch die Zeichnungen aller Art mit Stift, Pinsel, Feder und Kreide. Ein unerschöpflicher Born des Inhaltlichen, des Religiösen und Profanen, des Künstlerischen, des Menschlich-Psychologischen eröffnet sich erst mit dieser Vorlage der Zeichnungen, ein Born, der in der Nähe der Berührung zum menschlichen Genie noch über das Werk Dürers in Malerei und Graphik hinausgeht. So recht ein Werk für stille Stunden des Genusses, eines seelischen Genusses, der etwas vom Religiösen an sich hat. Sind diese Dinge doch aus einem tiefst innerlichen Menschen geflossen. In diesem Sinne kann man nur jedem, der über deutsche Art und deutsches Sein grübelt, auf diese Blätter Dürerscher Kunst, deutschen schöpferischen Schaffens und deutschen Suchens verweisen. Georg Lill

Das erzbischöfliche Diözesanmuseum Köln. Katalog mit 110 Abbildungen. Bearbeitet von Jakob Eschweiler. 8°. 104 S. 96 Abb.-Tafeln. Broschiert. Köln 1936.

Im 82. Jahre des Bestehens des Diözesanmuseums Köln legt sein jetziger Leiter Jakob Eschweiler diesen wissenschaftlichen Katalog als Jahresgabe 1936 des „Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln" vor. Er ist mit aller Sorg-

falt und Akribie durchgearbeitet. In übersichtlichem Drucke findet man von den 495 aufgeführten Gegenständen eine kurze prägnante Beschreibung der Darstellung, Angabe von Material, Technik, Herkunft, Zeit und Entstehungsangabe und genaue Literaturangaben, die auch besonders charakteristische Bestimmungen wörtlich anführen. (Letztere sind von Bodo H. Spiegel bearbeitet.) Die Zuschreibungen sind mit einer wohl abgewogenen Zurückhaltung durchgeführt, was besonders bei den Datierungen erfreulicher ist, als ein zu selbstbewußtes Besserwissen. Im Verein mit den ausgezeichneten Abbildungen ist somit ein wertvolles Nachschlagewerk der christlichen Kunst, vor allem des Niederrheins, entstanden, für das man dem Verfasser dankbar sein darf. Einige kleinere wissenschaftliche Anmerkungen seien beigesteuert. Nr. 109, Hl. Elisabeth, scheint mir in der bestimmten Zuteilung an Würzburg nicht sicher. Bei aller Verwandtschaft mit Werken Riemenschneiders läßt sich die etwas üppig breite Ponderierung nicht in den Kreis der Würzburger und unterfränkischen Meister einordnen. Ich würde eher an die Gegend von Mainz und Aschaffenburg denken. — Nr. 279, Muttergottes in der Hoffnung. Die Figur dürfte auf das gotische Gnadenbild von Bogenberg (B.-A. Bogen) in Niederbayern zurückgehen. Eine wertvolle Wiederholung desselben Gnadenbildes um 1520 befindet sich im Bayerischen Nationalmuseum. — Nr. 316–328, Apostelteilung. Die zwölf Figuren um 1510—20 zeigen sicher oberschwäbischen Einschlag. Und doch ist ein Element vorhanden, das nicht rein süddeutsch ist, sondern irgendwie norddeutsch anmutet.

Georg Lill

Wilhelm Fränger, Matthias Grünewald in seinen Werken. Ein physiognomischer Versuch. Gr.-4°. 152 S. 90 Abbild. u. 2 Farbtafeln. Rembrandt-Verlag G.m.b.H., Berlin 1936. Kart. RM. 5,80, geb. RM. 7,50.

Man mag im ersten Augenblick sagen: „Ach, schon wieder ein Buch über Grünewald!" Aber schon nach wenigen Seiten wird man aufs stärkste gepackt. Hier hat wirklich einer über dieses vielfach behandelte und mißhandelte Thema etwas Beträchtliches zu sagen. Das unzweifelhafte Ergebnis ist die klare Sonderung zwischen echten und falschen Selbstbildnissen des Künstlers in seinen Werken. Das Jugendbildnis, das Sandrart bringt, wird als ein grober, fast fahrlässiger Irrtum nach einer Zeichnung von Wolf Huber in der Sammlung Henry Oppenheim, London, festgestellt. Das vielbeschrieene Selbstbildnis des Anonymus M N. in der Sammlung Paul Tiocca, um das Hans Heinrich Naumann ein verbohrtes Buch geschrieben, wird als ein Jugendporträt um 1500 desselben Künstlers nachgewiesen, der später zum Hl. Sebastian im Kolmarer Altar Modell gestanden. Etwas fraglich bleibt nur, in welchen Beziehungen dieser Mann zum Matthias Grünewald gestanden hat. Daß er nur ein beliebiger Gehilfe gewesen, will nicht recht einleuchten. Schließlich werden vom Altersporträt Grünewalds bei Sandrart, resp. dem Erlanger Selbstporträt ausgehend nicht weniger als vier weitere Selbstporträts nachgewiesen, nämlich der Mann mit der Kappe im Münchener Verspottungsbild, der Hauptmann in der Baseler Kreuzigung, der Paulus Eremita im Kolmarer Altar und der römische Patrizier im Maria-Schnee-Bild, und zwar nach meiner Ansicht überzeugend. Damit wird aber das Geburtsalter von Grünewald wieder beträchtlich hinaufgesetzt, und zwar gegen 1460. Auf Grund dieser so gewonnenen Erkenntnis des physiognomischen Aussehens Grünewalds wird dann auf seine geistig-seelische Haltung zurückgeschlossen und damit wieder auf gewisse Gesetze in seiner Menschen- und Bildgestaltung. Man mag gegen solche intuitive Schlüsse skeptisch sein. Bei der außergewöhnlichen Feinfühligkeit, wie sie in diesem Falle vorgetragen werden, haben sie zum mindesten den Wert der Vertiefung in das rätselhafte Seelenleben dieses Mannes, der unter dem Namen eines Matthias Grünewald weltberühmt geworden ist, obwohl er doch eigentlich Matheus Gothart-Nithart geheißen hat, wie im ersten Kapitel unter Zusammenfassung aller bisherigen Forschungsergebnisse noch einmal nachdrücklich erwiesen wird.

Georg Lill

Justus Bier, Tilmann Riemenschneider. Ein Gedenkbuch. 2. erweiterte Auflage. Gr.-8°. 32 S. Text und 96 Bildtafeln. Verlag Anton Schroll u. Co., Wien 1936. Kart. RM. 4,—, geb. RM. 5,50.

Der Hauptnachdruck liegt auf der ausgezeichneten Wiedergabe einer Auswahl der Hauptwerke des fränkischen Bildschnitzers, darunter einer beträchtlichen Zahl von Großaufnahmen von Details. Der Text ist eine knapp gefaßte Skizze des Lebenslaufes und der formalen Entwickelung des Meisters auf Grund des umfangreichen Werkes, das der Verfasser herausgegeben hat. Die geistig-religiöse Linie kommt darüber zu kurz, offenbar aus mangelndem Verständnis. Ohne auf Einzelheiten eingehen zu wollen, sei nur auf die Stelle verwiesen (S. 17), die aus den Werken Riemenschneiders auf seine Abneigung gegenüber dem mit einem starken Einschlag höfischen „Zeremoniells durchwirkten Kirchendienst" schließen will. Hier liegt eine völlige Kenntnislosigkeit katholischen Glaubenslebens vor der Reformation vor. R. war beim alten Glauben geblieben (vgl. den Rosenkranz an seinem Grabmal), aber offenbar aus sozialen Gründen gegen die Adelsherrschaft des hohen Klerus eingestellt. Ein Irrtum besteht in der Annahme, der Johannes der Täufer in Haßfurt sei ehemals gefaßt gewesen. Schon die Schnitzarbeit zeigt in der Oberflächenbehandlung, daß dies niemals beabsichtigt war und die Konservierungsarbeiten im Bayr. Landesamt für Denkmalpflege haben nicht den geringsten Anhaltspunkt auch nicht für eine spätere, etwa barocke Fassung ergeben.

Georg Lill

Friedhof und Grabmal. Richtlinien für die Gestaltung des Friedhofes und Musterfriedhofsordnung vom 27. Januar 1937. Herausgegeben vom Kunstdienst mit Genehmigung der Reichskammer der bildenden Künste. 8°. 51 S. Alfred Metzner Verlag, Berlin 1937, RM. 0,50.

Seit Jahren und Jahrzehnten wird an einer künstlerischen und geistigen Erneuerung unserer Friedhofanlagen gearbeitet. Die Zeit der manchmal stürmischen Diskussion ist vorbei. Aus gereifter Erkenntnis heraus werden hier die Grundsätze festgelegt, die sich sowohl auf Anlage wie architektonisch-gärtnerische Gestaltung, Grab, Grabmale und Friedhofsordnung erstrecken. Für die Friedhöfe auf dem Lande sind eigene Richtlinien aufgestellt. Ein ausgedehntes Stichwortregister schließt sich an. Dieses Büchlein gehört in die Hände aller Kommunen, Pfarrverwaltungen, Künstler und Architekten. Es kann sehr segensreich wirken, wenn es lebendig ausgenützt wird.

Georg Lill

Schriftwalter: Prof. Dr. Gg. Lill, München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2. — Anzeigenleiter: Karl Rexhausen, München. — D. A. IV. Vj. 1936 3000. Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 2. Druck: F. Bruckmann AG., München. — Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag, GmbH., München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2.
Bezugspreis halbjährlich RM. 8,— franko; Einzelhefte RM. 1,75; Postscheckkonto München 1440.

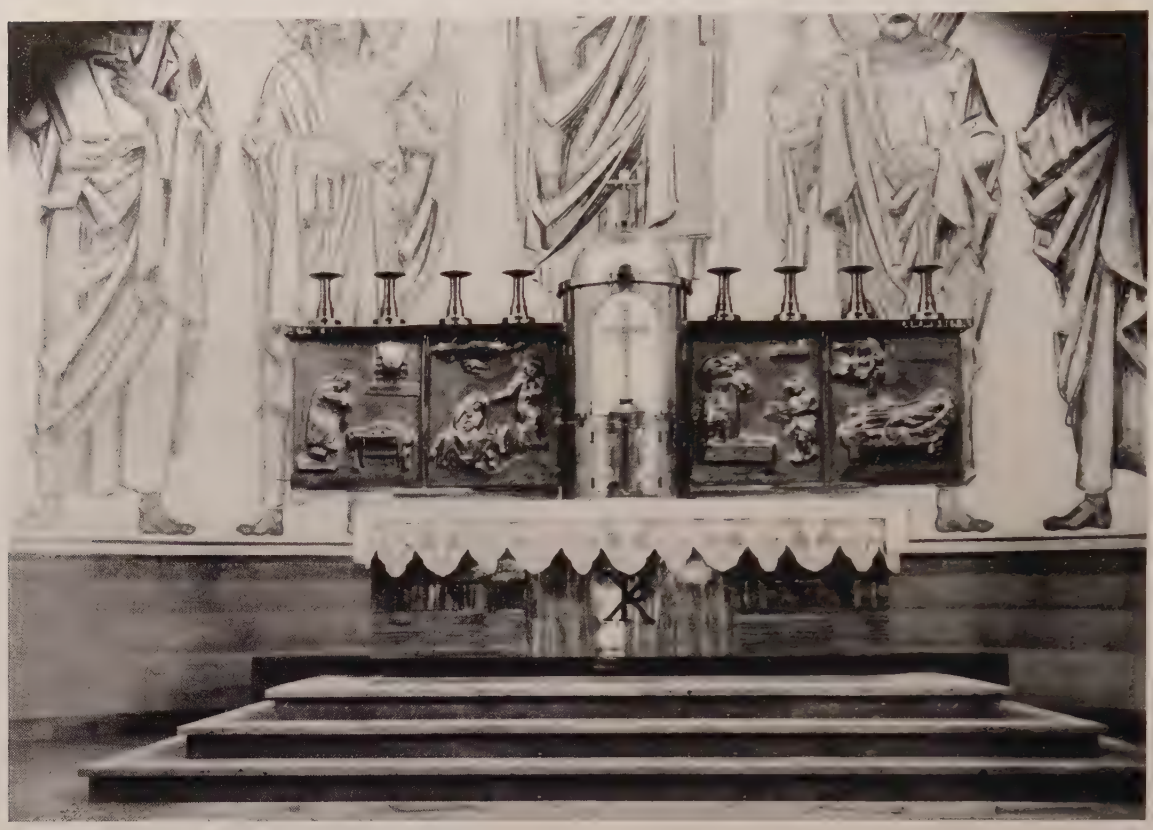
WILHELM SCHULTE: KIRCHE IN WALDFISCHBACH (PFALZ). LAGE IM ORTSBILD

# SCHULTES KIRCHENNEUBAUTEN IN WALDFISCHBACH UND HASSEL

Von RICHARD HOFFMANN

Wohl in keiner bayerischen Diözese sind in der Nachkriegszeit so viele Kirchenneubauten ins Leben gerufen worden als in dem kleinen Bistum Speyer. Vor dem Weltkriege entstanden verhältnismäßig nur wenige Kirchenneubauten. Kein Wunder, wenn nach Schluß des großen Ringens eine dringende Notwendigkeit nach neuen Kultbauten sich bemerkbar machte, und das nicht nur in den rasch angewachsenen Industriestädten, in der Ostpfalz vor allem in Ludwigshafen, wo gleich drei Kirchen — Herz-Jesu-Kirche, St.-Bonifatius- und Marienkirche — gebaut worden sind, oder in der Westpfalz, in Kaiserslautern und St. Ingbert, sondern ganz besonders auch auf dem Lande.

Den Hauptanteil an der so ungemein regen kirchlichen Bautätigkeit der Pfalz kann Architekt Prof. Albert Boßlet für sich in Anspruch nehmen, dessen Schaffen im Kirchenbau, quellend aus tiefer Heimatliebe, den jeweils verschieden gelagerten Verhältnissen in Stadt und Land mit künstlerisch feiner Einfühlsamkeit Rechnung trägt und darum auch ein höchst instruktives Bild von lebensvoller Mannigfaltigkeit und innerer wie äußerer Geschlossenheit im Rahmen von Stadt und Landschaft gibt. Aus dieser Schule ist Regierungsbaumeister Architekt Wilhelm Schulte hervorgegangen. Lange Jahre arbeitete er an Seite Boßlets, dann war er während der Bauzeit des großen Marianhiller Seminars als Leiter des Würzburger Büros von Boßlet tätig, wo er bereits selbständige Bauten ausführte. Der Baukünstler hat sich seit einiger Zeit in seiner Heimat, der Rheinpfalz, für ganz niedergelassen, und zwar in Neustadt an der Hardt.



HOCHALTAR IN WALDFISCHBACH. Kupfer getrieben
Entwurf: W. Schulte und Franz Mayrhofer. Modell der Reliefs: Josef Henselmann. Ausführung: Franz Mayrhofer

Wir bringen zwei seiner neuen Kirchenbauten, die für den Westrich bestimmt waren, Waldfischbach und Hassel. Letztere Kirche ist gemeinsam mit dem damaligen Regierungsbaumeister Hubert Groß in Speyer, jetzt Stadtbaurat in Würzburg, entworfen worden.

I.

Das Pfarrdorf Waldfischbach im Bezirke Pirmasens bietet mit der ausgedehnten Verteilung seiner Anwesen längs den Krümmungen des untersten Moosalgrundes bis zur Burgalbe ein äußerst behagliches Ortsbild und liegt reizend eingebettet inmitten der ruhig ansteigenden bewaldeten Höhen des Wasgenwaldes. Es war eine dankbare und für den Architekten lockende Aufgabe, in dieses Ort- und Landschaftsbild einen Kirchenneubau zu setzen. Zunächst die Lage des Bauplatzes. Die Nähe von bereits stehenden größeren Gebäuden, Schule, Amtsgericht und Fabrik, verlangte eine massive und geschlossene Baugruppe, die sich unter diesen Bauten dominierend behauptet. Von Interesse war zudem die Einstellung der Bauherrschaft zur architektonischen Lösung des Gebäudes. Der Rohbau, aus rötlich gelbem Sandstein, war amerikanische Stiftung. Man forderte ausdrücklich ein romanisches Gotteshaus und dachte dabei natürlich an eine stilromanische Kirche. Der Architekt fühlte sich nur insoferne gebunden, als er eine den großen Tendenzen der romanischen Basilika folgende Anlage in künstlerischer Freiheit und Selbständigkeit schöpferisch zu gestalten strebte. In dem ragenden Westturmpaar, in der imposanten Streckung des Hauptschiffes mit den begleitenden niedrigen Nebenschiffen spricht sich die hoheitsvolle Wirkung einer romanischen Kirche aus. Künstlerische Freiheit nahm der Baumeister für sich vor allem in der Ausgestaltung des Chores als Rundturm in Anspruch. Damit erreichte er zweierlei: einmal einen künstlerisch betonten Gegenpol zu dem Massiv der Turmbauten und dann die Erfüllung der christozentrischen Idee im neuzeitlichen Kirchenbau, den Altarraum als Wohnung des Allerheiligsten besonders hervorzuheben, und das

KIRCHE IN WALDFISCHBACH. ST. CHRISTOPHORUS UND ST. ERASMUS. SEITENSCHIFF-FENSTER
Entwurf: R. Rabold. Ausführung: Mayersche Kunstanstalt, München

WILHELM SCHULTE: KIRCHE IN WALDFISCHBACH (PFALZ)

FASSADE

SÜDLICHES SEITENSCHIFF

WILHELM SCHULTE: KIRCHE IN WALDFISCHBACH (PFALZ). INNERES
Fresken von Walter Bertram

WILH. SCHULTE UND HUBERT GROSS: KIRCHE IN HASSEL (SAAR)
INNENRAUM

WILHELM SCHULTE UND HUBERT GROSS: KIRCHE IN HASSEL (SAAR). SÜDWESTANSICHT

sowohl in der äußeren Erscheinung wie in der inneren Raumlösung. Dabei waren aber auch städtebauliche Gründe maßgebend. Die Chorpartie als eine architektonisch geschlossene Einheit emporstreben zu lassen, mußte für den Architekten insoferne bestimmend sein, als sie Blickziel von mehreren Straßenzügen bildet. Zudem kommt noch die wichtige Aufgabe hinzu, dem Pfarrhause einen künstlerisch befriedigenden Platz einzuräumen. Diese Aufgabe ist in geschickter Weise gelöst, indem das Pfarrhaus durch einen verschiedenen Zwecken dienenden Saalbau mit der Kirche verbunden wurde. Von Westen her entsteht dadurch eine in den Maßverhältnissen trefflich zueinander abgewogene Baugruppe voll Bewegung und reichster Abwechslung. So steht der Waldfischbacher Kirchenbau von allen Seiten gesehen eindrucksvoll da. Seine straffen Formen offenbaren beherrschten architektonischen Ernst, der in den großen Kontrasten — scharfkantiger Blockbau der Türme und weiche Rundung des Chorbaues — sich überall gleichmäßig behauptet. Alles ist zusammengehalten von dem sakralen Charakter einer Würde und Kraft atmenden Formenwelt, in einer unserem deutschen Gefühl besonders zusagenden Lösung nach baulicher Gestaltung, nach Technik und nach Wahl des Baustoffes.

Das Innere ist von edler Raumschönheit. Die Hochschiffwände der Kirche ruhen auf kurzen und gedrungenen gelben Sandsteinsäulen, über denen sich kraftvolle Arkadenbögen spannen. Darüber schwebt eine Holzdecke, in ihrer Lage die Hoheit der Hochwand feierlich betonend. Die Wände sind rauh verputzt, die Holzdecke des Mittelschiffes ist in hellem Naturton gebeizt. Die kreisrunde Form des Chorbaues ist auch im Innern durchgeführt, eine aparte Lösung, die vor allem der liturgischen Forderung in der strengen Scheidung des Choraltarhauses als Raum des Mysteriums von der Laienkirche sehr entgegenkommt. Durch drei große von zwei hohen schlanken Säulen getragene Bögen dringt der Blick vom Schiffe aus hinein in den Chor, dessen helle Lichtquellen vom Langhaus aus nicht sichtbar sind. Auf diese Weise ist der exzentrisch gelegene Altar in seiner überragenden Bedeutung betont, und im Chore ist ein klarer Meßopferraum geschaffen.

VILMA SCHALK: VERKÜNDIGUNG. Keramik, Höhe 55 cm

Hier nun im Presbyterium haben sich die den Raum ausstattenden Kräfte, Maler, Bildhauer und Kunstgewerbler, betätigt. Die Wandmalereien von Walter Bertram, München, beschreiten in ihren Grundprinzipien die neuen Wege kirchlicher Ausstattungskunst um geistige und künstlerische Gestaltung des Kultraumes insoferne, als aus dem neuzeitlichen Empfinden für das Flächige und für klare Einordnung in den Raumgedanken heraus die Malereien an architektonisch ganz bestimmten und raumkünstlerisch betonten Punkten angeordnet werden. Die Schöpfungen Bertrams sind Fernbilder (Abb. S. 197). Feierlich leuchten die Gestalt Christi als alles überragender über 8 m hoher Mittel- und Brennpunkt und die Bilder von Maria, Joseph und der 4 Evangelisten aus dem Presbyterium heraus und hinein in den Raum der Gläubigen. Als künstlerische Fortsetzung der Wandbemalung der Altarapside dehnen sich die langgestreckten Flächen der Hochwand entlang über den Arkaden der Seitenschiffe und unter der Fensterzone gleich einem leuchtend farbigen Fries die vom gleichen Meister geschaffenen Kreuzwegstationen, welche ohne jeden Rahmen an die Wand gemalt sind. Ein feines Raumgefühl läßt den Künstler seine Figuren in wohl erwogenem Größenmaß in den Raum und auf die Fläche stellen. Mit tiefem künstlerischem Verständnis geht der Maler in den Raumgedanken des Architekten ein. Die Malereien im Chor sind in Kasein hergestellt. Die Kreuzwegstationen in Fresko gemalt.

Der Hochaltar besitzt eine Mensa aus Travertin (Abb. S. 194). Darauf ist die Retable in handgetriebenem Messing gesetzt. In der Mitte erscheint die Tabernakellösung, bestehend aus zweitürigem Repositorium mit daraufgestelltem Expositionsthron. Die seitlichen Retableteile enthalten vier messinggetriebene Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Joseph: Geburt Christi, Flucht nach Ägypten, Haus Nazareth und Tod des hl. Joseph. Diese Reliefs nach den Modellen von Bildhauer Prof. Henselmann, München, sind aus dem volkstümlichen Verlangen nach bildhafter Schaubarkeit geschöpfte Arbeiten. Die technische Ausführung der messinggetriebenen Reliefs lag in den bewährten Händen des Gold- und Silberschmiedes Franz Mayrhofer, München. Die Reliefs wirken in der künstlerischen Bewegtheit des Handwerks ungemein ansprechend. Die Altarretabel bildet eine wirkungsvolle horizontale Basis

für die in vertikaler sieghafter Kraft aufsteigenden Monumentalfiguren der rückliegenden Apsidenwand. Auch die beiden Seitenaltäre — Herz-Jesu-Altar und Marienaltar — zeigen Metalltabernakeln, ausgeführt von Franz Mayrhofer, München, während darüber je drei Steingußfiguren in vollplastischer Durchbildung von Bildhauer Heinrich Salomoun, München, angeordnet sind. Aus der Hand des gleichen Künstlers stammt das Steingußrelief der hl. Theresia vom Kinde Jesu in der ihr geweihten Kapelle.

Die Glasmalereien in den Kalottenfenstern der Seitenschiffe führen die 14 Nothelfer nach den Entwürfen von Kunstmaler Robert Rabold, München, vor, ausgeführt von der Kunstanstalt Anton Mayer, München. Durch die Kraft ihrer Farbigkeit bringen sie die musikalische Note in den Raum (Abb. S. 195).

II.

Hassel in der Saarpfalz, Bez.-A. Zweibrücken, ist ein hübsch gelegenes Pfarrdorf bei St. Ingbert in anmutsvollem Tale, umschlossen von laubdichten Höhenzügen, die sich kulissenförmig ineinander schieben und aus denen beherrschend der Kahlenberg und der Klingerkopf aufragen. Die neue Pfarrkirche — auf besonderen Wunsch in etwas traditionelleren Formen gehalten — ist in gelbrotem, sehr abwechslungsreichem Sandstein gebaut, der in der Nähe des Bauplatzes gewonnen ist (Abb. S. 198). Der Ton des Baumaterials hat malerische Wirkung. Im Grün der umrahmenden Landschaft macht er sich besonders gut. Die Kirche ist ein einfach gehaltener Bau mit Langhaus, dessen Südseite ein niedriges Seitenschiff begleitet. Am Übergang vom Langhaus zum Chor steht der Turm, viereckig mit achtseitigem Spitzhelm, der aus flachen Aufschieblingen bleistiftdünn und graziös ansteigt. In gleicher Firsthöhe des Langhauses setzt sich östlich der stark eingezogene halbrund geschlossene Chorbau an. Von ruhiger Stimmung ist die Westfassade, an deren Giebelfeld über dem rundbogigen Hauptportal eine später auszuführende Kreuzigungsgruppe vorgesehen ist. Die Dächer sind mit Pfannen gedeckt, der Turmhelm ist Kupfer. Der Charakter des Landkirchenbaues ist in allen Einzelheiten wie in der Gesamtlösung geschickt gewahrt. In dem durch einen Torbau mit der Kirche in Verbindung gesetzten Pfarrhaus, an den Turm gefügt, macht die ganze Baugruppe einen sehr malerischen Eindruck, der wohltuend in der wechselnden Gestaltung der Dachformationen auf den Beschauer einwirkt. Die Anlage im Innern ist dem Bausystem nach infolge des Seitenschiffes zweischiffig. Doch ist die Einheitswirkung des Raumes gewahrt, einerseits durch die niedrigen Arkadenbögen, so daß das Seitenschiff nur wie ein Gang erscheint, andererseits durch die an der Hochwand vorgezogenen Pfeiler (Abb. S. 197). Darüber legt sich frei und leicht die Holzdecke, deren Balken mit Karbolineum gestrichen und mit roten Deckleisten versehen sind. Die Wände sind sandfarben gestrichen. Schlicht und natürlich wölbt sich der Chor. In seiner starken Einziehung wirkt er hinter den breiten Flanken des Triumphbogens wie eine Muschel, in deren von den Seiten her gut belichteten Schale der Choraltar sich erhebt. Die Lichtzufuhr im Altarhause im Verein mit den hochgelegenen Fenstern der Südwand und den lang herabgezogenen Fenstern der Nordwand des Hauptschiffes und mit der gedämpften Beleuchtung im Seitenschiffe bringt eine in ihrem Wechsel sehr fein abgewogene Stimmung hervor.

So reihen sich die beiden Gotteshäuser der Westpfalz würdig ein in den Kreis jener Neuschöpfungen auf dem Gebiete des Kirchenbaues, die das Streben nach eigener Zweckform und architektonischer Ausprägung ihrer Kultbedeutung mit zielbewußter Klarheit auf den neuzeitlichen Grundlagen von Technik, Baustoff und Konstruktionsfähigkeit zum Ausdruck bringen.

## VILMA SCHALK UND IHRE RELIGIÖSE KERAMIK

Von BRUNO BINDER

Das Sonderheft der Christlichen Kunst „Die Ostdeutschen Werkstätten zu Neiße", Jahrgang XXIII (1926/27), S. 137, trug zum erstenmal den Namen dieser hochbegabten steirischen Künstlerin in die europäischen Kunstkreise und stellte gleichzeitig ihre Schulzugehörigkeit fest. Diese flüchtige Bekanntschaft wurde ein Jahr später durch das unter dem gleichen Titel erschienene Sonderheft der „Illustrierten Zeitung" in Leipzig (Nr. 4353, vom 16. August 1928), ganz besonders aber durch die Sondernummer der Christlichen Kunst „Christl. Hauskunst", Jahrg. XXVI (1929/30), S. 41, 45, wesentlich vertieft. Eminent künstlerischer Geschmack war von Anbeginn das Charakteristische an ihren Arbeiten. Das Wesen der Tonplastik

VILMA SCHALK: FLÜGELALTAR. Keramik

liegt zum ersten in dem kleinen Maßstab. Die Formen erinnern an die Geschmeidigkeit und feuchte Frische des Materials, dem erst das Brennfeuer seine Härte gibt. Ausführung und Entwurf decken sich. Dieses Unmittelbare des künstlerischen Ausdrucks rückt die Tonplastik in die Nähe der künstlerischen Handzeichnung. Eine wesentliche Ergänzung der Form, die in diesem Fall vom Material sehr bedingt bleibt, ist die Glasur. In der Wahl und Zusammenstellung dieser spricht sich die künstlerische Qualität des Schaffenden am stärksten aus. Bei Vilma Schalk war der schulmäßige Einstrom weder in Graz (Kunstgewerbeschule) noch in Neiße (Prof. R. A. Zutt) ein besonders tiefer und breiter. Künstlerische Gestaltung liegt ihr im Blut (sie hat auch sehr gute Wandmalereien geschaffen). Wesentlich ist ihre religiöse Einstellung, die in die Motive dringt und die beseelte Form ergibt. Sie sucht nach starkem Ausdruck, erstrebt Klarheit in der Komposition und bleibt dabei in der Formensprache volkstümlich, liebt allbekannte Symbole, als Höchstes aber steht ihr die Glasur, deren feine starke Farben sie zu hervorragend schönen Wirkungen zu vereinen versteht. Schalks Hauptgebiet ist die religiöse Plastik: figurale Kompositionen (Krippen, Taufe Christi, Pieta, St. Christophorus), Hausaltäre, Madonnen, Weihwasserkessel usw. Da sind Werke darunter, die dafür Empfängliche auf der Stelle gewinnen, so die prachtvolle „Mater amabilis" mit den Silberkronen von Barbara Einspinner. Sie wäre ein Prunkstück der österreichischen Ausstellung in London gewesen, wenn man sie in Wien nicht ausjuriert hätte. Sie würde allerdings den Beweis erbracht haben, daß die Führung in der keramischen Kunst Österreichs gegenwärtig in der Hand einer steirischen Künstlerin liegt. Die körperhafte Gestaltung ihrer Figuren läßt das Gefühl für das organische Gerüst des Leibes erkennen. Die Harmonie der Flächen verbindet sich mit der Harmonie der Glasuren zu einer seltenen Einheit. Darin liegt das Geheimnis ihres Erfolges. Früh schon trug sie die Medaille der Stadt Graz heim (für die Freiplastik „Maria Verkündigung"), den Blumenübertopf mit der reichen Durchbruchsarbeit „Anna Selbdritt", ohne dabei die Zweckform zu zerstören, bewahrt die Privatgalerie der königlichen Familie in Stockholm. Religiöse Themen legt sie auch ihren Hauskeramiken und Ofenkacheln mit Vorliebe zugrunde. Das Werk dieser Künstlerin, dessen kurze Überschau hier geboten wurde, ist reichstes und edelstes Zeugnis der Blüte einer Kunst auf österreichischem Boden (Abb. S. 199—211).

# CHRISTUS UND DIE SPONSA

## IN DER HEILIG-GRAB-KAPELLE DES MAGDEBURGER DOMS

### EINE IKONOGRAPHISCHE UNTERSUCHUNG

Von OTTO GILLEN

### I. Einleitung.

Es gibt in der Kunstgeschichte einige Erscheinungen, deren Benennung von der Überlieferung endgültig festgelegt zu sein scheint; werden sie einmal in Frage gestellt, so muß versucht werden, sie wieder ganz aus ihrer Eigenart, unbelastet von historischen Erinnerungen, zu begreifen. Zu dieser Art Denkmäler gehört das unter dem Namen „Otto und Edith" bekannte, um 1240 entstandene Doppelbildnis des Magdeburger Doms (Abb. S. 213). Aufgestellt ist die 1,05 m hohe Gruppe in der Kapelle des Heiligen Grabes[1]), die im Jahre 1826 anläßlich der durchgreifenden Instandsetzung des Domes in der 4. Kapelle des Chorumgangs untergebracht wurde. Vorher hatte das Heilige Grab im Mittelschiff, westlich vom Kanzelpfeiler, seinen Platz. Wann die Figuren darin Aufstellung gefunden haben, ist nicht bekannt, sie gehörten aber sicher nicht ursprünglich dorthin, worauf schon Dalmann hinwies; ebenfalls hat Lotte Heidenhain[2]) entschieden betont, daß die Aufstellung der Gruppe in dem Zentralbau auf einem Mißverständnis beruht und weder dem Zweck der Kapelle noch der Figuren entspricht.

Die Annahme, es handele sich bei den Figuren um Kaiser Otto I. und seine erste Gemahlin Edith, stützt sich in der Hauptsache auf den in einer völlig undurchsichtigen Tradition verankerten Volksglauben. Das Wissen um die Geheimnisse der mittelalterlichen Symbolik war seit der Reformation in hohem Maße verlorengegangen, während die historische Betrachtungsweise immer mehr an Geltung gewann. Sowohl Otto I. wie Edith hatten im Dom die letzte Ruhestätte gefunden, die Wand über dem Ostflügel des Domkreuzgangs zeigte ihr Bildnis, auf dem Alten Markt steht das Reiterdenkmal und am Mittelpfeiler des Westportals eine Statue Ottos — es gibt wohl keinen Dom, der mit dem Andenken seines Gründers so eng verknüpft wäre wie der Magdeburger; so kann es nicht verwundern, daß man die Figuren, deren tieferer Sinn der neuen Zeit verschleiert blieb, in Verbindung mit den bedeutsamsten Gestalten der Magdeburger Domgeschichte brachte.

Die gelegentlich geäußerte Meinung, die Gruppe stelle eine „Krönung Mariae" dar, wird von Giesau[3]) mit Recht abgelehnt. Für diesen den Zyklus des „Marienlebens" abschließenden Akt hat das Mittelalter einen bestimmten Darstellungstypus ausgebildet, der entweder den Vorgang der Krönung (durch Christus oder die Hl. Dreifaltigkeit) oder die Segnung der Gekrönten durch Christus (wie an der Freiburger Münster-Vorhalle) zeigt. Das Schema dieser Kompositionen wird durch das ganze Mittelalter hindurch nahezu unverändert wiederholt. Wenn auch die männliche Gestalt unserer Gruppe als Christus zu deuten ist, so fehlt doch jeder Hinweis auf eine Marienkrönung, es ist nicht einmal möglich, die weibliche Gestalt als Maria zu identifizieren.

Der Versuch, das Doppelbildnis als Marienkrönung zu erklären, zeigt, daß die bisherige Auffassung der Figuren als „Otto und Edith" ins Wanken geraten ist. Professor Dr. Otto Schmitt vermutete — m. W. als erster — in ihnen Christus und die Ecclesia, den Sponsus mit der Sponsa. Seiner Anregung, das Problem zu verfolgen, kam ich mit um so größerer Bereitwilligkeit nach, als ich mich sehr bald von der Richtigkeit seiner Vermutung überzeugte. Die neue Deutung der Gruppe steht in so starkem Gegensatz zur bisherigen, daß sie einer eingehenden Beweisführung bedarf, deren Grundlage die folgende Ikonographie der Sponsa Christi bilden soll.

### II. Ikonographie der Sponsa Christi[4]).

Kern des Themas ist die Vermählung Christi mit seiner Kirche, ein von der Patristik häufig behandelter Stoff, der bereits im Alten Testament vorgedeutet war: Nach Ezechiel 16, 8 ff. hat

[1]) G. Dalmann, „Das Grab Christi". Stud. über christl. Denkmäler, 14. Heft, Leipzig 1922, S. 35. — Abb. der Kapelle, T. V.

[2]) „Quellen zum Stil des Erminoldmeisters", Jahrb. d. Preuß. Kunsts. 48, 1927, S. 183 ff.

[3]) „Der Dom zu Magdeburg", Deutsche Bauten, Bd. I, 2. Auflage, Burg b. Magdeburg, 1936, S. 44.

[4]) Ich verweise auf meinen im Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte erscheinenden Artikel „Braut — Bräutigam", in dem das Thema in einem größeren Rahmen behandelt wird.

VILMA SCHALK: ZWEI KREUZWEGSTATIONEN. Keramik, Höhe 65 cm

Gott sich Israel als Braut erkoren, sie aber wegen ihres Ehebruchs (Götzendienst und Untreue) wieder verworfen. Neben der Hauptquelle der Braut-Mystik, dem Hohenlied, bot die Stelle des Epheserbriefes 5, 12 („Sacramentum hoc magnum est: ego autem in Christo et in Ecclesia hoc intelligo") einen Ansatzpunkt für die mystisch-spekulative Ausdeutung des Gedankens der Ehe Christi mit der Kirche. In der christlichen Frühzeit sind indes Zeugnisse für die Auffassung der Kirche als der Braut Christi selten (Eusebius: Kirchengeschichte X, cap. 4. — Festrede zur Einweihung einer Basilika in Tyrus, um 314; Beda Venerabilis in seinem Kommentar zum Hohenliede). Bischof Methodius von Olympus († 311) in seinem „Convivium X virginum"[1]) und Origenes (Contra Cels. III, 62) sehen in der Braut die jungfräuliche bzw. die gottliebende Seele, während in gallisch-germanischen Meßgebeten des 7. Jahrhunderts Maria als die Braut Christi gefeiert wird[2]). Sie ist „das schöne Brautgemach, woraus ein würdiger Bräutigam hervortritt", und von Christus heißt es: „Bewohner des jungfräulichen Hauses, Bräutigam der seligen Wohnung."

Seit dem 12. Jahrhundert tritt das Bild der Kirche als Sponsa Christi immer stärker in den Vordergrund. Es „beherrscht geradezu die kirchliche Phantasie, und wie es in immer neuen Wendungen wiederholt wird, so hilft es auch zur Verknüpfung der mannigfachsten biblischen Gestalten und Begriffe. Endlos sind die Typen und Präfigurationen, in welchen die Kirche geschaut wird . . . Immer aber kehrt das Bild der Kirche als der Braut Christi in der Phantasie der Gläubigen als der Kern aller Beziehungen zurück"[3]). Die Theologen wenden dem Stoff ihre besondere Aufmerksamkeit zu, in der Erklärung des Hohenliedes, mit der sich allein im 12. Jahrhundert 18 Schriftsteller beschäftigten, spielt er eine beherrschende Rolle, und schon Bruno von Segni konnte schreiben: „Cum sint multa et pene innumerabilia in divinis voluminibus, quae sponsam Christi sacram ecclesiam significant"[4]). Namentlich durch die weit verbrei-

[1]) Migne, Ser. Gr. 18.
[2]) Beißel, „Gesch. d. Verehr. Marias im M. A.", S. 16 ff.
[3]) Springer, „Quellen d. Kunstdarstellungen". Verh. d. Kgl. sächs. Ges. d. Wiss. XXXI, S. 32.
[4]) Migne, P. L. 154; 875. — In seinem Sententiarum lib. I, 1—5, gibt Br. v. Segni eine eingehende Begründung für das Brautschaftsverhältnis Christi mit seiner Kirche.

teten Schriften des Honorius Augustodunensis wurde diese dem Gemeinschaftsgedanken des Mittelalters entsprechende Form der Brautmystik populär. Sein Kommentar zum Hohenliede ist nichts anderes, als ein bis in die kleinsten Einzelheiten durchgeführter Vergleich der Liebenden mit dem göttlichen Bräutigam und seiner Freundin, der Kirche, worüber schon die Eingangsworte völlige Klarheit geben: „Materia libri est sponsus cum sponsa, id est Christus et Ecclesia." So stark wird Honorius von dieser Anschauung beherrscht, und soviel scheint ihm an ihrer Verbreitung zu liegen, daß er bei den verschiedensten Gelegenheiten darauf zu sprechen kommt, so zum Feste der Kirchweihe, die zu einer Hochzeitsfeier wird: „Ecclesiae dedicatio est ecclesiae et Christi nuptialis copulatio" (Gemma animae, P. L. 172; 590). In der Predigt zum 20. Sonntag nach Pfingsten leitet er die Erklärung des Evangeliums (Matth. 22, 11 ff.) mit den Worten ein: „Rex qui nuptias filio fecit est Deus pater qui Jesu Christo filio suo sponsam ecclesiam conjunxit"[1]). Seine Phantasie ist unermüdlich, das Liebesverhältnis Christi mit der Kirche auszumalen; es gipfelt schließlich in der Feier drei verschiedener Hochzeiten: der Menschwerdung als der Vereinigung des ewigen Wortes mit der Jungfrau („Christus sponsus ecclesiae de thalamo virginei uteri processit"), der Himmelfahrt Christi und seiner Wiederkunft am Jüngsten Tage. Die letztere Vorstellung nimmt den breitesten Raum ein und hat sich nach Ausweis der literarischen und künstlerischen Denkmäler auch in der Folgezeit behauptet. Der Grundgedanke — die Einführung der Braut in das himmlische Jerusalem und ihre Erhöhung auf den Thron des göttlichen Bräutigams — begegnet uns mit leichten Abwandlungen in verschiedenen Schriften des Honorius, so in der Expositio in Cant. Cant. (P. L. 172; 398), in der Predigt „De paschali die" (940), im Speculum ecclesiae (1077), im Elucidarium (1166), und läßt sich etwa in folgenden Sätzen kurz zusammenfassen: „Christus tunc devictis hostibus et sponsa ad se recepta in majestate sedebit. — Ipsa (scil. sponsa) cum triumphali gloria ab angelico exercitu in coelestem Hierusalem introducta, regio thalamo sponso suo jungenda collocabitur. — Ecclesia cum Christo in aeternum gaudebit. Dilectus illi conjungitur et ipsa illi. Tunc de iudicio reversus, similis erit capreae, quae ... alta petit, quia bonis ad se electis, in alta gloria Patris regnabit ... super omnes ordines angelorum coelestis Jerusalem, quae est domus Dei."

Die Hochzeit selbst unterscheidet Honorius ihrer Art nach in zwei Gruppen: „Juxta allegoriam quoque fiunt nuptiae duobus modis. Uno quo verbum Dei carnem sibi conjunxit, id est quo Deus humanam naturam sumpsit, quam in dextera patris exaltatam in solio gloriae collocavit. Alio quo Christus Deus homo universam Ecclesiam id est totam fidelium multitudinem per commixtionem corporis sui sibi sociavit." (P. L. 172; 349 ff.)

Die Auffassung der Kirche als Sponsa wurde später durch die individuelle Mystik, welche der einzelnen Seele Charakter und Bestimmung einer Braut Christi zusprach, mehr und mehr verdrängt. In der Zeit des Übergangs stehen beide Anschauungen noch nebeneinander, so bei Mechtild von Magdeburg, der die Kirche in Gestalt einer Jungfrau erscheint. Auf die Frage der Seherin, wer sie sei, antwortet sie: „Ich bin die heilige Christenheit, und wir beide haben einen Bräutigam." („Fließendes Licht", IV, 3.)

Die Theologen nehmen bei ihren Ausdeutungen des mystischen Liebesverhältnisses Christi zur Kirche außer auf das Hohelied und die obengenannte Stelle des Epheserbriefes gelegentlich auch auf die Apokalypse Bezug, die in ihren letzten Kapiteln von der zur Hochzeit des Lammes bereiteten Braut spricht (19, 7; 21, 9). An anderer Stelle (21, 2) wird das neue Jerusalem mit einer geschmückten Braut verglichen. Man erkannte in diesem Bilde die triumphierende Kirche, die am Ende der Zeiten mit dem zur Rechten des Vaters erhöhten Christus vermählt wird, eine Vorstellung, die auch bildnerische Gestaltung gefunden hat.

Eine noch deutlichere Beziehung zur Ehe Christi mit der Kirche zeigte das Gleichnis von den 5 klugen und 5 törichten Jungfrauen (Matth. 25, 1—13) auf, da sich hier Christus selbst als Bräutigam bezeichnet. Die Jungfrauen, von deren Verhalten in der Zeit der Erwartung und Prüfung der Vollzug der Hochzeit nach der Ankunft des Bräutigams abhängig ist, repräsentieren die Kirche in der Gesamtheit der Gläubigen[2]), während die der

[1]) P. L. 172; 1063. — Auf einer Darstellung der Parabel im Hortus del. (Ausg. Straub-Keller, Pl. XXXIV, 2) hat Gottvater das Aussehen Christi; gleichwohl kann die Zeichnerin unter der Gestalt Gottvater verstanden haben. Die drei Personen der Gottheit wurden von ihr, wie ihr Bild der Dreifaltigkeit zeigt, mit Rücksicht auf die kirchliche Lehre mit peinlicher Sorgfalt einander gleichgestaltet.

[2]) Honorius Aug. In Psalm. select, P. L. 172; 290 B. — Vgl. E. Dimmler, „Beschauung und Seele", München 1923, S. 155.

VILMA SCHALK: ST. GEORG. Keramik, Höhe 60 cm

Synagoge gegenübergestellte Personifikation der Ecclesia die Idee der Kirche, schlechthin das Neue Testament, die Zeit der Gnade, darstellt. Der Aufstellung der 10 Jungfrauen am Kircheneingang liegt im Sinne der Moraltheologie die Absicht zugrunde, dem eintretenden Gläubigen eine in höchster Anschaulichkeit vorgebrachte Mahnung zur Wachsamkeit, zur Übung der Tugenden und guten Werke zu sein, „ut accensa in nobis lampade castitatis et bonorum operum cum eis in templum gloriae ad verum sponsum ingredi mereamur"[1]).

Die Gestalten der Jungfrauen am Gewände mittelalterlicher „Brauttüren"[2]), so an St. Martin in Braunschweig, St. Sebald in Nürnberg und am nördlichen Querschiff des Magdeburger Doms, stehen mit der bis zum Ausgang des Mittelalters vor diesen Portalen vollzogenen Eheschließung in ideellem Zusammenhang.

In der noch heute in manchen Gegenden üblichen Brautkerze, die beim Zuge in die Kirche den Brautleuten von einem weißgekleideten Mädchen vorangetragen wird, lebt die in den mittelalterlichen Jungfrauenzyklen zum Ausdruck kommende sittliche Idee des Gleichnisses in symbolischer Form weiter.

* * *

Als der hervorragende Typus der Kirche, die bald verhüllter, bald klarer, in tieferem Sinne immer als Braut Christi verstanden wird, gilt Maria. Der Ideenverbindung Maria-Ecclesia-Sponsa kommt im Mittelalter eine hohe, zu Zeiten überragende Bedeutung zu. Schon bei Augustinus (Contra Faustum 15, 3) finden wir die Kirche unter dem Bilde der heiligen Jungfrau, mit der Verbreitung des mariologischen Schrifttums erlangt diese Anschauung allgemeine Anerkennung, und seit dem 12. Jahrhundert hat sie sich endgültig durchgesetzt und in der theologischen Literatur mannigfachen Ausdruck gefunden. An erster Stelle ist hier wieder Honorius Augustod. zu nennen; die Sicherheit, mit der er die Gleichsetzung von Maria und Ecclesia vorbringt, läßt darauf schließen, daß er eine seiner Zeit geläufige Auffassung ausspricht: „Ipsa (Maria) gessit typum Ecclesiae. Et ideo omnia, quae de Ecclesia dicta sunt, possunt etiam de ipsa Virgine,

[1]) Durandus 7, 7 n. 16. — Ähnlich schon Hrabanus Maurus († 856). P. L. 110. De festis n. 8.
[2]) Vgl. den Artikel im Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte.

VILMA SCHALK: GRABMAL IN STUBEN AM ARLBERG
Keramik mit Holz

sponsa et matre sponsi, intelligi“[1]). Das kirchliche Schrifttum des 12. und 13. Jahrhunderts bietet zahlreiche Beispiele, die uns die Übereinstimmung der führenden Theologen in dieser Frage beweisen[2]).

Nach Mechtild von Magdeburg erwählte Gott Maria zur Braut in dem Augenblick, als durch die ersten Menschen die Sünde in die Welt kam. „Da erwählte mich der Vater zu seiner Braut, daß er etwas zu minnen hätte, denn seine liebe Braut war tot, die edle Seele. Da erkor mich der Sohn zu seiner Mutter, und es nahm mich der Heilige Geist zu seiner Liebsten. Da war ich allein Braut der Heiligen Dreifaltigkeit.“ („Fließendes Licht“, I, 22. Ähnlich auch III, 9.) Nach der Anschauung der Kirche, die in ihrer Liturgie die Weisheitsbücher auf Maria bezieht, wurde die Gottesmutter nach dem Ratschluß des Allwissenden von Ewigkeit her erwählt, ihr Ursprung wird in Parallele gestellt zum Ursprung der fleischgewordenen Weisheit, sie ist der „Sitz der Weisheit“, ihre bräutliche Union mit dem Logos wurde beschlossen und bewirkt in Verein mit dem Beschluß der Fleischwerdung der göttlichen Weisheit (nach der Bulle „Ineffabilis“ von Pius IX.). Ein niederrheinscher Meister des 15. Jahrhunderts hat versucht, dem Gedanken bildhaften Ausdruck zu verleihen. Das Gemälde[3]) zeigt Joseph als Greis auf einer Bank neben der ganz mädchenhaften Maria, jedoch mit deutlichem Abstand von ihr. Auf dem Spruchband der Jungfrau stehen die Anfangsworte von Spr. 8, 22: „Dominus possedit me in initio viarum suarum, antequam quidquam faceret a principio“, eine Stelle, die die Kirche in das Offizium vom 8. Dezember aufgenommen hat. Der Künstler hat also deutlich zu machen versucht, daß Maria die Erwählte Gottes von Ewigkeit ist, ein Gedanke, der in der liturgischen Anwendung der Weisheitsbücher auf Maria seine Stütze findet. Schon im Speculum humanae salvationis (14. Jahrhundert) wird die Gottesmutter als die „vera Sophia“ bezeichnet, „cujus sponsus erat filius Dei“. Doch auch ohne Beziehung auf Maria wurde die Weisheit als Braut aufgefaßt, wie es schon die Quelle nahelegt (z. B. Weish. 3, 2: Hanc amavi et exquisivi a iuventute mea et quaesivi mihi sponsam assumere). In ausgezeichneter Weise tritt sie in den Schriften des Heinrich Seuse als „Minnerin“ auf; sein „Büchlein der Ewigen Weisheit“, aber auch seine Lebensbeschreibung sind erfüllt von ihrem Lob. Er läßt sich ihr Bild auf Pergament malen, das er auf die Hochschule nach Köln mitnimmt und nach seiner Rückkehr in das Konstanzer Inselkloster in seiner Kapelle aufstellt (Lebensbeschreibung, Kap. 35). Ihre Darstellung auf dem Holzschnitt Nr. 81 des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, um 1470—80 in Schwaben entstanden, unterscheidet sich allerdings kaum von dem Marientypus des späten Mittelalters: es ist eine gekrönte Halbfigur mit langem, auf die Schultern herabfallendem Haar, in der Rechten trägt sie ein Zepter, in der Linken den Reichsapfel[4]). Daß es sich bei der Figur um die Weisheit handelt, wird durch den Vers unter dem Holzschnitt ausdrücklich bestätigt:

[1]) Expositio in Cant. Cant. 8, 14. P. L. 172; 494 C. — Ganz ähnlich auch im Sigillum B. M. 499 D.

[2]) Vgl. Ivo v. Chartres, Sermo VIII De nativitate Dni. P. L. 162; 570, und Sermo XV De assumptione B. M. V. 585. — Hugo v. St. Victor „De assumptione B. M. V. Sermo“, P. L. 177; 1210 ff. — Rupert v. Deutz, P. L. 168; 837 ff. — Anselm v. Canterbury, Psalterium B. M. V. Blume-Dreves, „Analecta hymnica“, XXXV, Psalteria rhythmica n. 17, u. a.

[3]) Beißel a. a. O., Bild 249. — Ähnliche Darstellungen („Sorgen des hl. Joseph“) schon im 14. Jahrhundert in Augsburg, Ulm, Thann.

[4]) „Des Mystikers Heinrich Seuse O. Pr. Deutsche Schriften.“ Herausgeg. von Nikolaus Heller, Regensburg 1926. Titelbild. Erstmalig veröffentlicht in Denifle's Seuse-Ausgabe.

VILMA SCHALK: HAUSALTAR MIT DEN SIEBEN FREUDEN MARIENS
Keramik mit Holzfuß. Höhe 66 cm

„Der selig hainrich sus ze constentz geborn am bodmersee
Nam die ewig wysshait zum gemahel gaistlicher ee
Sein gespons tet im den namen verwannden
Amandus hieß sy in nennen in allen lannden."

* * *

Entsprechend dem Gedanken der drei Hochzeiten bei Honorius Augustodunensis wurde von der spekulativen Theologie das gesamte Marienleben unter dem Gesichtspunkt des Brautschaftsverhältnisses mit Christus gesehen. Nachdem Maria durch die Inkarnation des Logos die erste innige Vereinigung mit Christus eingegangen ist, feiert sie bei ihrer Aufnahme in den Himmel die zweite Hochzeit mit ihm, ein Gedanke, dem Albertus Magnus bei der Ausdeutung des Festgeheimnisses der Himmelfahrt Mariae Ausdruck gegeben hat: Christus, der wahre Salomon, führte an diesem Tage Maria, seine Braut, aus der Stadt Davids, d. i. der streitenden Kirche, in sein ihr zu Ehren reichgeschmücktes Haus. Er geht ihr — nach der dichterischen Darstellung des Speculum hum. salv. — entgegen und geleitet sie auf den Thron zu seiner Rechten. Erstaunt fragen die Engel:

„Quae est ista quae ascendit de deserto deliciis affluens,
Innixa super dulcem filium tanquam sponsa blandiens?"

Und Maria antwortet mit der Braut des Hohenliedes:

„Inveni quem quaesivit et diligit anima mea;
Tenebo eum nec unquam dimittam eum."

Daß die Aufnahme Mariae in den Himmel nicht nur von Theologen, sondern gelegentlich auch in der Kunst als Heimholung der Braut verstanden wurde, beweist das Relief der Krönung Mariae von Andrea della Robbia, auf dem ein Engel ein Schriftband vorweist mit den Worten: Maria virgo assumpta est ad ethereum t h a l a m u m.

Der „Maria sponsa" widmet Albertus Magnus in seinem Werk „De laudibus B. M. V." ein ganzes Kapitel[1]), in dem er ausführlich die Frage beantwortet, mit der er seine umfangreiche Apotheose der Gottesmutter einleitet: „Wenn die Jungfrauen Bräute des Lammes sind, sollte nicht die Jungfrau der Jungfrauen die Braut der Bräute sein?" In ihrer bräutlichen Vereinigung mit dem menschgewordenen Wort erfüllt sich ihre Bestimmung von Ewigkeit und in der Zeit, und da ihre Mitwirkung am göttlichen Heilsplan nicht aufhört, hört sie nicht auf, die Braut Christi zu sein, der sie nach der irdischen Trennung wieder zu sich genommen und auf den Thron zu seiner Rechten erhöht hat, „u t f i g u r a e s s e t e c c l e s i a e, quae cum virgo sit, uni tamen viro Christo est desponsata", wie der Schüler Alberts, Thomas von Aquin[2]), in Übereinstimmung mit den Exegeten aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts schreibt. Die Parallele Maria-Ecclesia, für deren literarische Durchführung ein reicher Begriffs- und Wortschatz zur Verfügung stand, hat auch die bildende Kunst beschäftigt, sie ist aber nur selten über eine einfache Zusammenstellung beider Figuren hinausgekommen.

D i e T y p o l o g i e hat in der Vermählung Christi ein fruchtbares Thema gefunden und zahlreiche alttestamentliche Vorbilder des mystischen Brautpaares aufgespürt. Für unsere Untersuchung genügt der Hinweis auf die mit Vorliebe in Literatur und Kunst herausgestellten Paare Salomon-Königin von Saba und David-Bathseba. Honorius Aug. hat als erster das Hohelied allegorisch-typisch erklärt und in ihm eine Darstellung der Vermählung Salomos mit der ägyptischen Königstochter, in dieser aber ein Vorbild der Vermählung Christi mit der Kirche gesehen[3]). „S a l o m o n e s t C h r i s t u s, f i l i a S a l o m o n i s E c c l e s i a" heißt es in der Exposito in Cant. Cant.[4]) und in der Expos. in Psalm. quinquages. (283): „David Christi figuram, Bathseba ecclesiae imaginem gessit. Nec mireris, per adulterum figurari Christum, per adulteram ecclesiam." Bathseba ist nach dem hl. Bruno (P. L. 152; I, 168) die dem Bad der Taufe entstiegene Ecclesia, die um ihrer Schönheit willen von Christus begehrt wird. Die Königin von Saba wird schon von Paulinus von Nola (P. L. 61; 20 f.) als Ecclesia und Braut Christi bezeichnet. Adam von St. Victor (P. L. 196; 1464) erläutert an den Beispielen Salomo-Königin von Saba und David-Bathseba ausführlich den Gedanken der Brautschaft Christi mit seiner Kirche, und noch Albertus Magnus folgt den Gedankengängen eines Honorius, wenn er Christus als den wahren Salomo bezeichnet, der seine Braut, die Kirche, in das hochzeitliche Prunkgemach führt[5]).

D i e E n t w i c k l u n g d e s B r a u t s c h a f t s v e r h ä l t n i s s e s vollzieht sich in zwei deutlich voneinander abgesetzten Stufen: der Zeit sehnsuchtsvoller Erwartung und der Erfüllung — Zeit und Ewigkeit. Ob es sich um Maria oder um die Ecclesia handelt, der Grundgedanke ist der gleiche: die Braut sucht mit Schmerzen den Geliebten, bis der Tag der Vereinigung anbricht. Im Speculum humanae salvationis werden die letzten Erdenjahre der Gottesmutter geschildert; Maria geht voller Unruhe umher und fordert mit den Worten des Hohenliedes die Töchter Jerusalems auf, dem Geliebten zu sagen, daß sie vor Liebe krank sei. Die Klage klingt aus in den Worten: „Magnus dolor est matri absentia filii, sed m a j o r d o l o r e s t s p o n s a e a b s e n t i a s p o n s i"[6]).

Die Kirche geht den gleichen Weg, sie trägt die gleiche Sehnsucht, ihrer wartet die gleiche Herrlichkeit. Aus der Ecclesia m i l i t a n s, der Braut zur Zeit der Trennung und Erwartung, soll die t r i u m p h a n s werden, wenn der himmlische König sie, ihre Treue und Standhaftigkeit lohnend, zur ewigen Hochzeit heimholt. In der neueren Theologie wird diese Stufenfolge mit den Begriffen „Verlobung" und „Ehe" in Zusammenhang gebracht, wobei man sich auf die Apokalypse beruft, die erst am Schluß von der Hochzeit und dem Weib des Lammes spricht, während vorher von der Braut die Rede ist. Danach wird das Verhältnis zwischen Christus und der streitenden Kirche mehr als V e r l o b u n g, das Verhältnis zwischen Christus und der triumphierenden Kirche aber als E h e angesehen[7]). Der Sprachgebrauch der Bibel kennt indes

---

[1]) Lib. VI, cap. 6. Opp. Tom. XX. [2]) Summa Pars III, quaest. 29, art. 1.
[3]) P. Romuald Munz, „Die Allegorie des Hohenliedes", Freiburg i. B. 1912, S. 6.
[4]) P. L. 172; 359. Vgl. auch col. 404 B. [5]) Sermo, XXXI; Opp. XII, p. 209.
[6]) Spec. hum. salv. Ausg. v. Lutz u. Perdrizet, Leipzig 1907, Text, cap. XXXV.
[7]) Franz von Sales, „Theotimus", III, 7. — E. Dimmler a. a. O.

MATER AMABILIS
Keramik mit Metallkrone, H. 50 cm

VILMA SCHALK
PIETA
Getönte Terrakotta, H. 112 cm

CHRISTOPHORUS
Getönte Terrakotta, H. 133 cm

eine Unterscheidung zwischen Verlöbnis und Ehe nicht, die Verlobung gab bereits die Rechte der Ehe, auch wenn die Heimholung der Braut sich verzögerte[1]). Die Bezeichnungen „Bräutigam" und „Braut" gelten daher auch für die in der ewigen Hochzeit Vereinten.

* * *

Durch das ganze Mittelalter läßt sich das Bestreben verfolgen, die mystische Brautschaft durch das Medium bekannter, den Gläubigen geläufiger Gestalten anschaulich zu machen. Diesem Zwecke dient neben der Typologie die in zahlreichen Reimgebeten, geistlichen Gedichten, Hymnen und in der Liturgie[2]) verbreitete Personifizierung der sponsa Christi durch Maria und die Ecclesia. Auch die bildende Kunst bedient sich dieser Typen als allgemeinverständlicher Ausdrucksmittel zur Darstellung eines Vorgangs, den Mystik und Exegese mit mehr oder minder abstrakten Begriffen umreißen konnte. Darstellungen der Braut ohne eine allegorische oder symbolische Bedeutung sind nicht bekannt. Selbst der Freskenzyklus mit Szenen des Hohenliedes in Göß (Steiermark) kann nicht ohne eine Beziehung solcher Art verstanden werden, wie denn das Hohelied von der Kirche nie anders als in mystisch-allegorischem Sinne gedeutet wurde. Und wenn es auch, wie in Göß, nichts anderes ist als der Nimbus um das Haupt der Braut, so kommt darin schon deutlich genug zum Ausdruck, daß die Sulamith vom Künstler sicher nicht historisch verstanden wurde.

Bei der im folgenden versuchten Zusammenstellung der mittelalterlichen Brautdarstellungen sind die Miniaturen aus den Handschriften des Hohenliedkommentars des Honorius Aug., auf denen die Braut als Sinnbild der Menschheit erscheint, unberücksichtigt geblieben, da sie für unsere Untersuchung bedeutungslos sind[3]). Die mannigfachen Versuche zur Veranschaulichung, die das Brautthema über Jahrhunderte hin erfahren hat, und auch die Zahl der Denk-

[1]) Vgl. Hohel. 1, 16; Osee 2, 19. — Hauck, „Realenzyclopädie" 5, S. 741: „Familie und Ehe bei den Hebräern."

[2]) Beispiele bei R. Günther, „Die Brautmystik im Mittelbild des Isenheimer Altars". Stud. über christl. Denkmäler N. F. 16. H. 1924. S. 100 ff.

[3]) Wir verweisen der Vollständigkeit halber auf die Ausführungen bei Endres, „Das St. Jakobsportal in Regensburg u. Honorius Aug.", Kempten 1903, und Künstle I, S. 318 f.

VILMA SCHALK: WEIHWASSERKESSEL. Keramik

mäler in Klein- und Großmalerei wie in der Plastik lassen uns seine hohe Bedeutung in der mittelalterlichen Ideenwelt erkennen. Theologie und Kunst gehen auch hier Hand in Hand; es gibt wohl keinen Stoff der bildenden Kunst, der seiner ganzen Natur nach eine so enge Beziehung zu den literarischen Vorbildern aufweist, deren Kenntnis daher Vorbedingung zum Verständnis der Kunstdenkmäler ist.

Die frühesten Beispiele tauchen in der Buchmalerei auf. Im Cod. A. I. 47 der Staatl. Bibliothek zu Bamberg (Kommentar zum Hohenlied, Reichenauer Schule, 10. Jahrhundert, fol. 5a) thront der Christusbräutigam in der Initiale O(sculetur me osculo oris sui), während die Braut als gekrönte Ecclesia zu seiner Seite steht. Ihre ausgestreckte Rechte deutet darauf hin, daß sie sich, wie es auch der Text nahelegt, mit ihm im Gespräch befindet. Verwandte Darstellungen enthalten das der Fuldaer Miniaturschule angehörende ottonische Sakramentar Cod. 76 V. der Bibl. capit. zu Udine, fol. 68b, und ein Fuldaer Sakramentar des 10. Jahrhunderts zu Göttingen (Univ.-Bibl. cod. theol. 231)[1]), das die Sponsa-Ecclesia unter dem apokalyptischen Lamm zeigt.

Christus und die sponsa auf dem Thron begegnen uns zum erstenmal im Petershausener Sakramentar (Sal. IXb der Heidelberger Universitätsbibl., 1. Hälfte d. 10. Jahrhunderts). Schon die Stellung der beiden ganzseitigen Miniaturen zu Beginn des Codex und ihre reich verzierte kreisförmige Umrahmung unterstreicht die Bedeutung, die der Miniator ihnen zugedacht. Christus mit dem Buch des Lebens, die Rechte segnend erhoben, sitzt, wie die Braut, auf dem Prunkthron. Durch eine leichte Wendung der sponsa gegen den sponsus und eine entsprechende Richtung ihrer Augen hat der Künstler die Beziehung der beiden Gestalten zueinander angedeutet. Es handelt sich bei der weiblichen Figur nicht um Maria, wie Öchelhäuser annimmt, noch weniger um St. Helena, wie andere Forscher vermuteten, sondern um die zur himmlischen Hochzeit heimgeholte Ecclesia; die ihr beigegebenen Attribute Kreuz und

[1]) Zimmermann, „Die Fuldaer Buchmalerei", Halle 1910, S. 17. — Abb. Reallexikon d. Dtsch. Kunstgesch., Sp. 365/66.

VILMA SCHALK: BLUMENÜBERTOPF MIT RELIGIÖSEN DARSTELLUNGEN
Keramik. Kgl. Privatgalerie Stockholm. Höhe 55 cm

Buch, mehr noch der überaus reiche bräutliche Schmuck und die prunkvolle Krone erweisen die Gestalt als die sponsa. Ihr Schmuck entspricht in hohem Maße dem Bild, das Ezechiel (16, 11 f.) von der Braut Gottes entworfen hat: „Ich zierte dich mit einem Kleinod und gab Armspangen an deine Hände, eine Kette um deinen Hals, ein goldenes Geschmeide deinem Munde, Ringe deinen Ohren und eine schöne Krone auf dein Haupt", eine Stelle, die später auf die sponsa Christi bezogen wurde.

Als Einzelfigur in monumentaler Auffassung erscheint die Braut in der Klosterkirche zu Prüfening (Deckengemälde des Hauptchors)[1]). Es ist die Ecclesia triumphans, die, wie die Umschrift aussagt, zu ewiger Herrschaft an der Seite des sponsus berufen wurde: „Virtutum gemmis prelucens Sponsi juncta thoro sponso conregnat in evo." Gleich der Petershausener sponsa trägt sie Krone und Kreuz (in der Form der Kreuzfahne, die zum charakteristischen Attribut der Ecclesia wurde), außerdem noch die Erdscheibe als Zeichen ihres Herrschaftsanspruches über den ganzen Erdkreis. Die Personen ihrer Begleitung, Brautführer und Brautzeugen, sind nicht erhalten. Als Brautzeugen (paranymphi) fungieren die Vorfahren Christi sowie die Apostel[2]), Märtyrer, Bischöfe, Bekenner und Jungfrauen. Sie sind überall dort vertreten, wo die mystische Hochzeit in einem größeren Rahmen veranschaulicht wird. Ihre Zahl und Auswahl wechselt; manchmal sind sie um die typologischen Repräsentanten des sponsus und der sponsa und um die Kirchenpatrone vermehrt. In der Oberkirche zu

[1]) Um 1130 entstanden. Endres, „Romanische Malerei in Prüfening", Christl. Kunst II, 1905/06, S. 160 ff. — Abb.: Endres, „Beiträge z. Kunst u. Kulturgesch. des Mittelalters", Regensburg o. J.

[2]) Die Apostel galten in diesem Zusammenhang als die Vertreter der Völker, die zur Hochzeit berufen werden. Durandus 6, 137, n. 3.

Schwarzrheindorf[1]) ziehen die bei Honorius aufgezählten Brautzeugen[2]), in Gruppen geordnet, der sponsa entgegen, die in der Westkappe als nimbierte Ecclesia erscheint und mit den Worten ihres Schriftbandes: „Gaudeamus et exultemus quia venerunt nuptiae agni" (nach Apok. 19, 7) die Auserwählten zur Feier der himmlischen Hochzeit einlädt. Der gleiche Gedanke kommt im Hortus deliciarum, fol. 244a[3]), zum Ausdruck. Die nur als Fragment erhaltene Miniatur schildert die dritte der Hochzeiten, die Christus nach dem Gericht feiert, worüber die im Anschluß an das Bild gegebenen Auszüge aus dem Speculum ecclesiae des Honorius völlige Klarheit geben: „Tunc ecclesia, Christi sponsa, a sponso suo educetur et cum magno angelorum tripudio in civitatem patris sui coelestem Hierusalem introducetur. Tunc justi sicut sol fulgebunt et aequales angelorum erunt." Diesem Text entsprechend ist jedem der Gerechten ein Engel beigegeben. Die Reihenfolge der Hochzeitsgäste (Beischrift: „Beati qui ad cenam nuptiarum agni vocati sunt") wird eröffnet von den Jungfrauen, die dem Bräutigam zunächst stehen, ein Rang, den sie auch in der erwähnten Bamberger Miniatur und im Sakramentar von Udine einnehmen; erst dann folgen die Apostel, Märtyrer und die übrigen Seligen.

In einem Engelberger Codex des 12. Jahrhunderts[4]) wird das symbolische Brautverhältnis zwischen Christus und der Kirche dadurch veranschaulicht, daß der Herr der reichgeschmückten Ecclesia einen Ring an den Finger steckt.

In auffälliger Häufigkeit begegnen uns Darstellungen des sponsus und der sponsa im Helmarshausener Kunstkreis, so allein im Evangeliar Heinrichs des Löwen in Gmunden[5]) neunmal. Die inschriftlich als sponsus bzw. sponsa bezeugten Gestalten treten als Halbfiguren in den oberen Ecken der die Miniaturen einfassenden Rahmen auf. Beide sind gekrönt und tragen ein Spruchband mit Stellen aus dem Hohenliede, gelegentlich finden sich auch andere Texte, so Eccl. 24, 22; 24, 24; Osee II, 19; Ps. 25, 6; 50, 9. Auf Fol. 19v (Jansen a. a. O., Abb. 17), fol. 20 (Jansen, Abb. 18), 20v, 21, 75, 111, 111v, 112 und 171v ist die gleiche Anordnung (der sponsus links, die sponsa rechts oben) gewahrt. Eine Ausnahme macht Fol. 171 mit der Darstellung Christi als Gärtner und Maria am Grabe; hier erscheint die sponsa als Ecclesia in der Ecke unten links mit dem Spruch: „In lectulo meo per noctem quaesivi quem diligit anima mea", und die ihr gegenüberstehende Synagoge antwortet: „Quo obiit dilectus tuus o pulcherrima mulierum et queremus eum tecum."

Das mit der Gmundener Handschrift ikonographisch verwandte Evangeliar Nr. 142 (A 124) im Domschatz zu Trier zeigt ebenfalls in den Ecken einiger Miniaturen die gekrönten Halbfiguren des sponsus und der sponsa; die Texte ihrer Spruchbänder stimmen zum Teil mit denen des Gmundener Evangeliars überein. Eine Sonderstellung nimmt das Taufbild[6]) ein, auf dem der sponsus und die sponsa in ganzer Gestalt zu seiten der Arche Noah erscheinen.

Neben den genannten Beispielen aus der Kleinmalerei weist die niedersächsische Kunst, in der Klosterkirche zu Wienhausen, eine einzigartige monumentale Gestaltung des Themas auf. Das bisher ziemlich unbeachtet gebliebene Deckengemälde[7]) schildert unter Zugrundelegung des 21. Kapitels der Geheimen Offenbarung die Hochzeit des Lammes in der Stadt Gottes, dem neuen Jerusalem, dessen Mauer und Tore dort im einzelnen beschrieben werden. Auf den Toren waren Engel, es hatte die Herrlichkeit Gottes, und ihr Licht war gleich dem alleredelsten Stein, dem hellen Japsis ... „Und ich sah keinen Tempel darin, denn der Herr, der allmächtige Gott, ist ihr Tempel, und das Lamm ... Und die Heiden, die da selig werden, wandeln in ihrem Licht; und die Könige auf Erden werden ihre Herrlichkeit in sie bringen". Der da sprach: „Ich bin das A und das O, der Anfang und das Ende", saß auf dem Stuhl und zeigte dem Seher das Weib, die Braut des Lammes, „denn die Hochzeit des Lammes ist gekommen, und das Weib hat sich bereitet. Und es ward ihr gegeben, sich anzutun mit reiner und schöner Leinwand."

Die Mitte des Gemäldes bildet „der Herr, der allmächtige Gott", umgeben von den vier apo-

---

[1]) Clemen, „Roman. Wandmalerei", Taf. 23. Textbd., S. 348 ff.
[2]) P. L. 172, Expos. in Cant. cant. 359, 379 und 1014 ff.
[3]) Ausg. von Straub-Keller, Pl. LXV. — O. Gillen, „Ikonographische Studien z. Hortus del.", Kunstwiss. Stud., Bd. IX, Berlin 1931, S. 23 f., Abb. 10.
[4]) Sauer, „Symbolik", 2. Aufl., S. 437.
[5]) Schloß Cumberland. Mitte 12. Jh. — Fr. Jansen, „Die Helmarshausener Buchmalerei zur Zeit Heinrichs des Löwen". Hildesheim 1933, S. 68 ff.
[6]) Fol. 54 v. Jansen, Abb. 29.
[7]) Oskar Beyer, „Norddeutsche gotische Malerei". Braunschweig 1924, Abb. 18.

CHRISTUS UND DIE SPONSA-ECCLESIA

MAGDEBURG, DOM, CHORKAPELLE. UM 1240

kalyptischen Symbolen, das geöffnete Buch mit den Zeichen A und O emporhaltend, „und das Lamm". Das Licht, das die Stadt immerdar erleuchtet („denn es wird keine Nacht sein"), wird durch die verschiedenen Gestirne angedeutet. Die 10 Gestalten in der linken Gewölbekappe sind „die Heiden, die da selig werden", oder in weiterem Sinne die Hochzeitsgäste, „die zum Gastmahl des Lammes berufen sind"; ihnen gegenüber stehen die Könige, die „ihre Herrlichkeit in sie bringen". Sie blicken zu dem Lamm auf und bieten ihm huldigend ihre Kronen dar, während die neben ihnen stehenden weiblichen Gestalten (die Jungfrauen als Bräute des Lammes) die Krone auf dem Haupt tragen.

Von den Hochzeitsgästen ist nur Johannes der Täufer zu identifizieren. Er ist der „Brautführer" und Freund des Bräutigams[1]); auf ihn bezieht sich die Stelle Joh. 3, 29: „Wer die Braut hat, ist der Bräutigam. Der Freund des Bräutigams aber, der da steht und seine Stimme hört, freut sich hoch über die Stimme des Bräutigams." — Wie er, so weisen noch einige der vor ihm stehenden Gestalten auf die Agnus-Dei-Scheibe in seiner Linken.

Vervollständigt wird das Bild durch die Engel, die „auf den Toren stehen", und die auf der Prunkbank neben Christus sitzende Sponsa, in der die Idee der mystischen Hochzeit am deutlichsten zum Durchbruch kommt. Sie ist „das Weib, die Braut des Lammes", die dem Seher gezeigt wird, das Lamm aber konnte in diesem Zusammenhang nicht anders als in der Person Christi erscheinen, der schon der Vorläufer die Bezeichnung „Lamm Gottes" beigelegt hatte. Das bräutliche Verhältnis der auf dem gemeinsamen Thron Vereinten hat der Künstler durch die Drehung der Oberkörper zueinander wie in der Geste der Hände anschaulich gemacht.

In einigen Fällen tritt die Brautidee nur indirekt zutage, so auf einer Miniatur des Hortus deliciarum (Straub-Keller, Pl. LIX) mit der auf den Herrscherthron erhobenen, von Heiligen umgebenen Ecclesia. Die als Königin gekleidete Gestalt wird inschriftlich als „Ecclesia, quae dicitur virgo Maria" und weiterhin durch ausgewählte Textstellen aus dem Hohenlied und der Expositio in Cant. cant. des Honorius als sponsa Christi bezeichnet — ein Beispiel für die ineinanderfließenden Vorstellungen Ecclesia-Maria-Sponsa. Die der Seite des Gekreuzigten entspringende oder die durch Christus vom Kreuze herab gekrönte Ecclesia (auf Darstellungen des „lebenden Kreuzes") kann zwar im engeren Sinne, nach den unserer Ikonographie zugrundegelegten Prinzipien, nicht als sponsa angesprochen werden, im Sinne der theologischen Mystik tritt aber gerade in diesem Zusammenhang ihre Bestimmung als Braut zutage: sie ist die „neue Eva", wie Christus der andere Adam ist, aus dessen Seite sie, wie das die Gnadenquelle der Sakramente symbolisierende Blut und Wasser, entsprang und in der er als in seinem „corpus mysticum" lebendig ist. Deutlicher wird das bräutliche Verhältnis Christi und der Kirche auf einer von Weber („Geistl. Schauspiel", S. 109) erwähnten Miniatur, auf der die Erwählung der Ecclesia dadurch veranschaulicht wird, daß ihr Christus die Hand auf die Schulter legt. Ausführlich ist die bräutliche Verbindung von Christus und Kirche in ihren verschiedenen Erscheinungsformen in einem Miniaturenzyklus der „Emblemata biblica" der Pariser Nationalbibliothek (13. Jahrhundert) geschildert. Eine auf den Hohelied-Kommentar des Honorius[2]) zurückgehende Sonderform der Sponsa-Ecclesia stellt die Braut des Hohenliedes (Sulamith-Sunamitis) auf der „quadriga Aminadab" dar, auf der sie ihre Evangelisationsfahrt durch die Welt unternimmt. Die Räder des im Hohenlied (6, 11) erwähnten Wagens symbolisieren die vier Evangelien und sind dementsprechend auf Darstellungen der Quadriga (Cod. lat. 942 d. Wiener Staatsbibl.; clm. 5118; clm. 4550) mit den Evangelistensymbolen bezeichnet. Die neben dem Kreuz stehende Ecclesia in dem bereits erwähnten Trierer Cod. Nr. 142, fol. 90 v[3]) erweist sich lediglich durch die Worte ihres Spruchbandes: „Dilectus meus candidus et rubicundus" (nach Hohel. 5, 10) als Braut. In einem einzelnen Fall (Lektionar des Heilig-Kreuz-Klosters zu Regensburg, 13. Jahrhundert)[4]), erscheint die sponsa in der Schar der Christus kreuzigenden Tugenden; sie ist dazu ausersehen, den Lanzenstich auszuführen.

Daß unter der auf dem Salomonischen Thron sitzenden Jungfrau die mystische Braut zu verstehen ist, wird durch das mittelalterliche Schrifttum ausgiebig bezeugt. Maria wird zum „goldenen Bett", auf das sich Gott, ermüdet von der Menschen und Engel Treiben,

---

[1]) „Amicus sponsi vocatur, quia a Christo sponso ad coelestes nuptias invitatur. Paranymphus etiam extitit, dum sponsam gemmis virtutum perornari docuit". Honorius Aug. Predigt „De S. Joh. Bapt.", P. L. 172; 966.

[2]) P. L. 172; 453 C, 454 D, 512 u. 834.

[3]) Jansen a. a. O., Abb. 30. — Zeitschr. f. christl. Kunst 4 (1888), Abb. Sp. 134.

[4]) Abb. in Mitteilungen d. k. k. Zentralkommission Wien X. S. LXXXIII.

KAISER OTTO I. VOM REITERDENKMAL AM ALTEN MARKT IN MAGDEBURG. UM 1250

niederlegt (Petrus Damiani, P. L. 144; 557), zum „Brautstuhl" (Priester Konrad, Ende 12. Jahrhundert), zum „lectulum" oder „cubiculum Salomonis" (Analecta hymnica XV, 64. 68) und zum „elfenbeinernen, vergoldeten Thron Salomos" (Caesarius v. Heisterbach). Thomas v. Aquin sieht die Vorzüge Marias vorbedeutet im 3. Kapitel des Hohenliedes, in dem Salomos Ruhebett beschrieben ist, und folgert dann, daß Maria das Ruhebett und Brautgemach des wahren Salomo sei[1]). Der Salomonische Thron ist also nicht, wie verschiedentlich angenommen wurde, der Thron der Verherrlichung Mariae, sondern Maria und der Thron bilden begrifflich eine Einheit; als solche stellen sie den Thron Christi dar, eine Auffassung, die auch im Text unter dem Wandgemälde im Dom zu Gurk[2]) zum Ausdruck gebracht wird: „Ecce thronus magni fulgescit regis et agni." Daher wird stets Maria mit dem Kind dargestellt, so außer in Gurk in der Neuwerkkirche zu Goslar[3]), im Sommerrefektorium zu Bebenhausen, wo die Bildidee klar zutage tritt[4]), an der Westfassade in Straßburg und im Speculum hum. salv.[5]). In Goslar und in Gurk (beide aus der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts) ist das Haupt der Madonna von 7 Tauben, den 7 Gaben des Heiligen Geistes umgeben, und auch dies Motiv wird (so in der Willeramschen Übersetzung des Hohenliedes, herausgegeben von Haupt, Wien 1864) in die Brautmystik einbezogen.

Der Sitz der Braut ist stets ein Prunksessel oder Thron, ihr Schmuck, der ihr als Gemahlin des Himmelskönigs zukommt, die Krone. Schon die bekannte Miniatur in dem Hohenliedkommentar des Honorius[6]), die doch nichts anderes sein will, als eine Illustrierung des Hohenliedanfangs, zeigt die Braut mit der Krone, obwohl die Quelle, und zwar nicht einmal in einheitlicher Durchführung, nur vom Königtum des Bräutigams spricht. Die Erhebung der Braut zur Würde seines Standes wird in einem einzelnen Fall, in einer Darstellung ihrer Krönung durch den Bräutigam, veranschaulicht. Das Bild, das sich formal eng an die weitverbreitete Komposition der Marienkrönung anlehnt, gehört zu einem Gemäldezyklus in dem ehemaligen Benediktinerinnen-Nonnenstift Göß in der Steiermark, der durch E. Andorfers Veröffentlichung[7]) der Forschung zugänglich gemacht wurde. Die aus dem Ende des 13. Jahrhunderts stammenden Fresken zeigen die inschriftlich als solche bestätigte Braut in doppelter Ausführung mit schwarzem Gesicht (nach Hohel. 1, 4), eine Darstellung der Szene Hohel. 4, 9 und

[1]) S. Thomae opera XV, Parmae 1864, p. 211.
[2]) Lübke, „Gesch. d. dtsch. Kunst", Fig. 256.
[3]) Gillen, „Das Goslarer Evangeliar", Goslar 1932, S. 43 u. Abb. 10.
[4]) Vor den Thronstufen Salomo als Vorbild dessen, der auf dem Schoß der Jungfrau thront. — Beißel a. a. O., Bild 215.
[5]) Ed. Lutz u. Perdrizet T. 18 u. 98. — Zeitschr. f. chr. K. 1908, S. 150.
[6]) Clm. 4550, ehem. Benediktbeuern 50, 12. Jh. — Künstle I, Bild 132. Endres, „Das St. Jakobsportal", T. I.
[7]) „Die Wandmalereien des 13. Jh. in Göß", Festschrift für H. Egger, Graz 1933.

im gegenüberliegenden Feld die Krönung der neben dem Bräutigam auf einem gemeinsamen Thron sitzenden Sponsa. Die Krönung innerhalb eines auf das Hohelied bezüglichen Zyklus ist um so auffälliger, als die Quelle selbst keinerlei Belege dafür bietet; lediglich einige Psalmenstellen (so Ps. 20, 4; 40 und 45, 10), außerdem Est. 2, 17 und Sir. 45, 14 deuten darauf hin, und auch der für den gesamten Bezirk der Brautvorstellungen des hohen Mittelalters maßgebende Honorius Aug. kommt verschiedentlich darauf zu sprechen[1]). Von der Kunst ist der Vorgang der Brautkrönung — außer in Göß — nicht behandelt worden. Selbst auf dem Krönungsbild im Evangeliar Heinrichs des Löwen in Gmunden[2]) erscheinen sponsus und sponsa schon gekrönt, während der sponsus laut Text seines Spruchbandes: „Coronaberis de capite a mana deus" die Krönung erst in Aussicht stellt[3]).

Für Christus versteht sich Schmuck und Gewandung des Herrschers von selbst. Er ist der schon früh in zahlreichen Majestasdarstellungen wie in der patristischen Literatur verherrlichte „rex coelestis", aus dem im „Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation" der feudale Lehnskaiser über Himmel und Erde wurde. Seine ganze Herrlichkeit aber wird erst am Jüngsten Tage allen Augen offenbar. Dann wird er, wie Mechtild von Magdeburg in einer Vision („Fließendes Licht", VII, 1) beschreibt, von seinem himmlischen Vater eine wunderbare Krone in großer Ehre empfangen und mit ihm diejenigen, „die zur ewigen Hochzeitsfeier gekommen sind".

Maria, die „Himmelskönigin" und „die glorreiche Kaiserin", empfängt von der Hand Christi oder von der heiligen Dreifaltigkeit die Krone. Wo sie als die sponsa Christi verstanden wird, erscheint sie stets mit der Krone und in königlichem Schmuck; im Tympanon des Mittelportals der Kathedrale von Laon trägt sie außer der Krone auch das Zepter.

* * *

Mit dem Ausgang des Mittelalters verschwand das Thema der mystischen Brautschaft in der bildenden Kunst nahezu gänzlich. Die Zeit des Barock und Rokoko konnte ihm nicht unbefangen genug gegenübertreten, um es in seinem geistigen Kern zu erfassen und künstlerisch zu gestalten. Es bleibt, wenn es überhaupt behandelt wird, bei einem Vergleich der irdischen mit der himmlischen Liebe. Auf einem Deckengemälde der Gebrüder Asam im Freisinger Dom erscheint die letztere im Kostüm einer Schäferin in nicht weniger sinnlicher Auffassung als die Profandarstellungen von Liebhaberinnen der Zeit. Hans Georg Asam hat in einem Fresko unter der Orgelempore der Abteikirche zu Benediktbeuern die Gottverbundenheit der tugendhaften Seele im Bilde der Verlobung veranschaulicht: Gott steckt der als Braut erscheinenden Seele einen Ring an den Finger. Maria wird auf Rubens Gemälde „Maria mit Heiligen" durch eine ihr von einem Engel gebrachte Rosenkrone als Sponsa Christi charakterisiert; auch die mit Rosen, Lilien und Vergißmeinnicht bekränzte Jungfrau des Wessobrunner Bruderschaftsbildes „Die Mutter der schönen Liebe" ist als Braut aufzufassen[4]), während sie auf C. T. Schefflers Deckengemälde in St. Paulinus zu Trier (1743) als die Braut des apokalyptischen Lammes erscheint. Doch sind dies Einzelerscheinungen; erst im 19. Jahrhundert, aus den durch Romantik und Nazarenertum wiedererweckten mittelalterlich-religiösen Vorstellungen heraus, mehren sich die Darstellungen der Sponsa Christi (Randbilder auf Overbecks Gemälde „Das Sakrament der Ehe"; in Führichs „Nachfolge Christi" und seinem Holzschnitt „Die 10 Jungfrauen"; Peter Cornelius' Gemälde „Kluge und törichte Jungfrauen" in Düsseldorf).

In der Mystik lebt die Idee der Vermählung Christi ohne Unterbrechung weiter, es tritt nur an die Stelle der Gemeinschaftsmystik (Vermählung Christi mit Maria[5]) oder der Kirche) die individuelle Auffassung, deren Anfänge schon bei den Mystikerinnen des 13. Jahrhunderts festzustellen sind. Seit Heinrich Seuse und Ruisbroeck wird unter der geistlichen Hochzeit stets das Liebesverhältnis der Seele mit Christus verstanden. Diese Form der Brautmystik beherrscht nicht nur in Deutschland, sondern auch im Spanien des 16. Jahrhunderts (Theresia; Luis de Leon; Johannes v. Kreuz: „Geistlicher Wechselgesang zwischen der Seele und ihrem Bräutigam Christus") und in Italien und Frankreich (Angela da Foligno; Katharina v. Siena;

[1]) Predigt „De paschali die" (P. L. 172; 940), Elucidarium (1166) und Expositio in Cant. Cant. (398).
[2]) Fol. 171 v. — Jansen a. a. O., Abb. 22.
[3]) Auf dem Schriftband der sponsa steht: „Quasi sponsus decoravit me corona."
[4]) Vgl. Seuse's „Büchlein der Ewigen Weisheit", 7. Kapitel: „Die Mutter der schönen Minne."
[5]) Maria ist nach Alphons von Liguori „die Tochter des Vaters, die Mutter des Sohnes, die Braut des heiligen Geistes", eine in der Enzyklika vom 6. Januar 1907 ausdrücklich bestätigte und heute in der Kirche allgemein gültige Terminologie.

ECCLESIA
aus der Paradiesvorhalle des
Magdeburger Domes

OTTO I.
Sandsteinfigur am Magdeburger Dom
Mittelpfeiler des Westportales

Alphons v. Liguori: „Die wahre Braut Jesu Christi"; Franz v. Sales: „Theotimus"; Bossuet u. a.) die mystische Literatur und bleibt über Angelus Silesius, die Pietisten und die Romantik bis in die Neuzeit hinein lebendig. In der jüngsten Zeit machen sich allerdings Anzeichen zur Auflockerung des Individualismus auch auf diesem Gebiet bemerkbar. Die hauptsächlich von der liturgischen Bewegung getragene Hinwendung zur Gemeinschaft hat auch in der Brautmystik, der stärksten Domäne des Individualismus auf religiösem Gebiet, eine Wandlung eingeleitet, die darin zum Ausdruck kommt, daß der bräutliche Charakter Mariens[1]) und der Kirche[2]) wieder stärker betont wird.

## III. Die Magdeburger Sitzfiguren.

Brautdarstellungen von der Art der Fresken in Prüfening und Göß sind selten, und es ist nicht verwunderlich, daß nur wenige Kunstwissenschaftler dem Stoff nähere Beachtung schenkten, und daß die Forschung hier und da die wahre Sinnbestimmung einer ursprünglich als Braut gedachten Figur verfehlte, wie im Falle der Magdeburger Gruppe. Das königliche Aussehen der Gestalten, das der Hauptgrund für die bisherige irrtümliche Deutung gewesen sein mag, ist zutiefst mit der Vorstellung des himmlischen Brautpaars verknüpft, ganz gleich, ob die sponsa als Maria oder, wie in der Magdeburger Gruppe, als Ecclesia erscheint. Die Beispiele für die gekrönte Ecclesia sind so zahlreich, daß sich besondere Hinweise erübrigen. Wir er-

[1]) Scheeben-Feckes, „Die bräutliche Gottesmutter", Freiburg i. B. 1936.
[2]) Gertrud von le Fort, „Hymnen an die Kirche", München 1936, S. 59. 67. E. Przywara S. J. Karmel, München, 1932, S. 77 f. u. a.

wähnen nur die Ecclesia im Paradies des Magdeburger Doms (Abb. S. 217), die zeitlich und stilistisch unserer Gruppe nahesteht, und die Bamberger Ecclesia. Ein Vergleich mit der weiblichen Sitzfigur ergibt eine Ähnlichkeit in der Form der Krone und in der Behandlung des frei herabhängenden Haars. Ganz anders erscheint in der Auffassung der Zeit die Kaiserin Edith. Wir besitzen eine mit der Standfigur der Ecclesia ungefähr gleichzeitige Darstellung der ersten Gemahlin Ottos des Großen auf einer Putzritzzeichnung über den Fenstern des östlichen Domkreuzgangs (Abb. S. 219), die den Kaiser zwischen seinen beiden Gemahlinnen mit der Überschrift: Adelheidis — Otto Magnus — Edith zeigt. Die Krone der Kaiserin ist von anderer Gestalt als die der Ecclesia, und ihr Gesicht ist der zeitgenössischen Tracht entsprechend von einer Kopfbinde umrahmt, die das Haar fast unsichtbar macht (vgl. die Naumburger Uta und ähnliche Profanfiguren der Zeit). Hier also das Bild einer nach der Mode gekleideten vornehmen Frau und dort die den zeitbedingten Einflüssen enthobene Ecclesia, die in ihren beiden Erscheinungsformen, der militans und der neben Christus thronenden triumphans, eine ähnliche Gestaltung erfahren hat. Während die streitende Kirche mit den für sie typischen Attributen, Kreuzfahne und Kelch, ausgestattet ist, trägt die Verherrlichte ein Buch in der Rechten. Einer Kaiserin wird man ein solches kaum in die Hand gegeben haben, während es bei der Ecclesia[1]) als der Inhaberin der Lehrgewalt am Platze ist. Giesau[2]), der an der alten Bestimmung der Figuren festhält, will es als ein „Symbol des Schenkens" erklären, durch das sich die „Kaiserin" als Mitgründerin des Doms ausweise. Für eine solche Deutung aber läßt sich keinerlei Begründung finden. Eine mit der Stiftung einer bedeutenden Kirche in engem Zusammenhang stehende Herrscherin trägt nicht ein Buch, sondern das Kirchenmodell (Statue der Kaiserin Kunigunde an der Bamberger Adamspforte; Figur der hl. Elisabeth in Marburg u. a.).

Daß das Buch in der Hand der Sponsa keine ungewöhnliche Erscheinung ist, beweisen die Miniaturen des Petershausener Sakramentars und des Hohenlied-Kommentars des Honorius.

Bei der männlichen Figur fällt vor allem das über die Schultern herabhängende Haupthaar auf. Mit einer derartigen Haartracht stellen die Künstler des 13. Jahrhunderts keinen Kaiser oder König, sondern nur Christus dar. Die Haartracht entspricht der Beschreibung in dem Lentulusbrief, der zuerst in den Schriften des Anselm von Canterbury († 1109) auftauchte und in der Folgezeit die Gestaltung des Christusbildes beeinflußte[3]). Es heißt dort nach einer allgemeinen Charakterisierung des ehrfurchtgebietenden Antlitzes, das beim Beschauer Liebe und Furcht zugleich erweckt. „sein Haupthaar sei gelockt und von dunkelglänzender Farbe, in der Mitte nach dem Brauche der Nasiräer gescheitelt und von den Schultern herabfließend, seine Stirn offen und heiter".

Andererseits ist uns bekannt, wie man sich im Magdeburg des mittleren 13. Jahrhunderts den Kaiser vorgestellt hat. Das Haar des um 1245 geschaffenen Reiterstandbildes[4]) auf dem Marktplatz (Abb. S. 215) reicht nur bis zum Halsansatz und fällt über die Stirn. Die Haartracht des Putzritzbildes Ottos I. über den östlichen Domkreuzgang (Abb. S. 219) und ebenso die der Sandsteinfigur am Mittelpfeiler des Westportals (Abb. S. 217 ist die gleiche wie die des Reiterstandbildes. Wir haben also drei Darstellungen Ottos I., die in der Haarbehandlung unter sich übereinstimmen. Sie unterscheiden sich grundsätzlich von der männlichen Gestalt unserer Gruppe, die, wie ein Vergleich mit gleichzeitigen Denkmälern erkennen läßt, die typischen Merkmale der damaligen Christusdarstellungen aufweist.

Wir kommen zu dem merkwürdigen Attribut, das die Gestalt in der Rechten trägt und von dessen Erklärung die Bestimmung der Figur in hohem Maße abhängig sein muß. Bei der augenfälligen Bedeutung dieser auf den ersten Blick rätselhaften Erscheinung erhebt sich zu-

---

[1]) Schon die frühesten inschriftlich gesicherten Darstellungen der Ecclesia im Mosaiken-Zyklus von S. Sabina zu Rom (1. Drittel 5. Jh.) tragen ein Buch (Wilpert, „Römische Mosaiken", III, T. 47), ebenfalls die Ecclesia auf dem Gunhildkreuz von 1075 im Kopenhagener Museum. — Vgl. auch Sauers Charakterisierung der Ecclesia: Es ist eine vornehme Frau, königlich gekleidet und geschmückt. Als Zeichen ihrer Würde trägt sie oft Krone und Nimbus... Ein Buch in ihrer Hand enthält manchmal die Aufschrift „Ecclesia" (a. a. O., S. 47 f.).

[2]) A. a. O., S. 44.

[3]) Künstle I, S. 613.

[4]) Paatz („Die Magdeburger Plastik aus d. Mitte d. 13. Jh.", Jahrb. d. pr. Kunsts. 46, 1925, S. 95) weist auf die ganz ähnliche Haarbehandlung beim Kaiser Heinrich in Bamberg u. dem dortigen Reiter hin. Alle diese Gestalten, einschl. des Magdeburger Reiterstandbildes, erscheinen im Gegensatz zu der Sitzfigur im Zeitkostüm.

OTTO I. UND SEINE BEIDEN GEMAHLINNEN
Putzritzung im östlichen Kreuzgang des Domes zu Magdeburg

nächst die Frage, ob man ein solches Attribut einem Kaiser in die Hand gegeben haben kann und was es in solchem Zusammenhang bedeuten könnte. Nach Brandt[1]), der sich auf frühere Erklärungen aus der protestantischen Zeit beruft, bezeichnen die 19 „Kugeln" ebenso viele Tonnen Goldes (!), welche Kaiser Otto auf das Erzstift und namentlich auf die Erbauung des ersten Doms verwandt haben soll. Eine solche Deutung widerlegt sich selbst, da die in ihr zutage tretende materialistische und protzige Sinnesart dem Mittelalter völlig fremd war, abgesehen davon, daß keinerlei Urkunden über die Ausgaben des Kaisers für Magdeburg existieren. H. Giesau (a. a. O., S. 44) will in den „Goldkugeln" (ebenso wie in dem Buch der weiblichen Gestalt) ein „Symbol des Schenkens" sehen, eine Auffassung, die trotz der Abschwächung der obigen verwandt bleibt.

Die „Kugeln" erweisen sich bei näherem Zusehen als Früchte, und zwar handelt es sich, wie der Sprung in der Schale einiger Stücke zeigt, um Granatäpfel.

Der Apfel, die Frucht Aphrodites, ist von der mittelalterlichen Kunst aus der Antike übernommen worden, wo er auch im Zusammenhang mit Jenseitsschilderungen vorkommt[2]). Dem Christen galt er zunächst als das durch die Geschichte des Sündenfalls ins Volksbewußtsein eingegangene Symbol der sinnlichen Liebe. Als solches finden wir es in der Hand des Fürsten der Welt, der im Straßburger Figurenzyklus der 10 Jungfrauen als Gegenfigur zum himmlischen

[1]) „Der Dom zu Magdeburg", Magdeburg 1863, S. 76, und nach ihm auch P. F. Schmidt, „Der Dom zu Magdeb.", Magdeb. 1911, S. 22, der allerdings schon von „angeblichen Tonnen Goldes" spricht.

[2]) Z. B. die goldenen Äpfel der Hesperiden, von denen Euripides' Hippolit bei der Schilderung der Gefilde der Seligen spricht: „Wo Atlas die Grenzen des Himmels behütet und Hesperos Töchter die güldenen Äpfel, da steht der Palast, wo der König der Götter die Hochzeit begangen..." (Übers. v. Willamowitz V. 735).

Bräutigam die Lockung zur Sünde darstellt. Im gleichen Sinn sagt Heinrich Seuse in einem Brief zur Einkleidung einer Nonne von den nach weltlicher Lust ausschauenden schlechten Christusbräuten: „Weil ihnen der Apfel nicht werden mag, gähnen sie nach dem Geruch."

Aus dem Zeichen der Verführung, dessen sich die Eva des Paradieses bediente, wurde ein Symbol der Erlösung, Eva wird zum Vorbild der Maria, eine Auffassung, die wir schon bei Augustinus[1]) finden und die in gallisch-germanischen Meßgebeten des 7. Jahrhunderts[2]) ihren Niederschlag gefunden hat: „Jene hat durch den Apfel des Baumes uns in der Wurzel selbst getroffen; aus dieser als Reis entsproßte die Blume, welche uns durch ihre Frucht heilt. Jene reicht Bitterkeit im Saft des Apfels, diese stete, von der Stirn des Sohnes träufelnde Süßigkeit."

Eva verschloß uns das Paradies, da sie den Apfel von dem verbotenen Baum pflückte, Maria erschloß es uns wieder durch das Sterben ihres Sohnes, der von Milo von St. Amand († 871) als der an den Ästen des Kreuzes hangende heilsame Apfel bezeichnet wird[3]). Ein ähnlicher Gedankengang liegt der Darstellung des Klosterneuburger Altars zugrunde, die Eva, den Apfel vom Baum pflückend, neben der Kreuzabnahme zeigt. Wenn eine von den 12 Beghinen in Ruisbroecks Buch (5. Kap.) Christi Blut mit dem Saft der Granatäpfel vergleicht, so ist unter diesem Ausdruck einmal das Sakrament zu verstehen, als dessen Symbol das der Seite Christi entströmende Blut gilt, weiter aber auch in Anknüpfung an den Apfel als Liebeszeichen die Heilandsminne, die sie trunken macht („es schmeckt gar süße meiner Kehlen, ich bin halb trunken und mag es nicht hehlen"). Auch Mechtild von Magdeburg erwähnt den Apfel als Symbol der Heilandsminne. Im „Baumgarten der Minne" erwartet Christus seine Braut und läßt sie die grünen, weißen und roten Äpfel brechen („Fließendes Licht", II, 25). Heinrich Seuse bezeichnet Christus selbst als „lebendige Frucht" und „wonniglicher Paradiesapfel" (Büchlein d. Ew. Weisheit, II, 23. Kap.). Wie das Paradies der Stammeltern ein Gleichnis des künftigen Paradieses ist[4]), so ist der Apfel in der Hand der Madonna und auch in der Hand des Jesuskindes[5]) das Symbol der Errettung der Menschheit, er wird zur Frucht der Seligkeit, zum Sinnbild der Paradiesesfreuden. Der Paradiesbaum im Gebetbuch der hl. Hildegard (Clm. 935, fol. 72a) ist ein mit reifen Früchten behangener Apfelbaum. Eine romanische Schmelzplatte im Aachener Münsterschatz[6]), auf der Christus mit der Verheißung der Seligkeit dargestellt ist, zeigt zwei Bäume mit je 12 Äpfeln und der Apok. 22, 2 entnommenen Inschrift: „Lignum vite ferens fructus XII."

Der Teller des Magdeburger Sponsus enthält im äußeren Kreis 12 und in der Mitte 7 Früchte. Will man dem Geist des Mittelalters gerecht werden, wird man auch diesem Moment einige Beachtung schenken müssen. Es handelt sich um zwei heilige Zahlen, die nach dem Vorgehen der Typologie in vielfältiger Bedeutung auf den Himmel bezogen werden. Wir nennen für die Zahl 12: die Propheten und Apostel, die Throne oder Sessel im himmlischen Jerusalem, die Zeichen des Tierkreises, die Sterne um das Haupt der Braut[7]), die Grundsteine und Tore der Himmelsstadt (nach Apok. 21, 12 und 21, 14) und die damit in Zusammenhang stehenden Edelsteine[8]).

Noch deutlicher weist die Symbolik der Zahl 7 auf die ewige Seligkeit. „Am 7. Tage ruhte Gott, darum bezeichnet sie auch jenes 7. Weltalter, das für die Menschheit am Ende aller Dinge anbricht, oder die 7. Stufe der Entwicklung des menschlichen Lebens, die ihm die große, endlose Ruhe nach den Mühen und Drangsalen seines ‚sechstägigen' Lebens verheißt, jener 7. Tag, der

[1]) Tract. 9 in Joann. n. 10 (P. L. 35; 1463).
[2]) Mitgeteilt von Beißel a. a. O., S. 17.
[3]) Mon. Germ. Poetae, III, 645.
[4]) Kommentar des Rabanus zur Genesis, P. L. 107; 476B.
[5]) So bei Lukas Cranach d. Ä., Gemälde im Dom zu Glogau und im Ferdinandeum zu Innsbruck; Schnewlin-Altar des Freiburger Münsters; Kölner Dombild u. a.
[6]) Falke-Frauberger „Dtsche. Schmelzarbeiten d. M. A.", Frankf. a. M., Abb. 23.
[7]) Honorius Aug. Spec. Eccl., De S. Michaele. P. L. 172; 1009 Dff.
[8]) Die 12 Edelsteine schon von Beda (P. L. 93; 129 ff.) beschrieben und gedeutet, später von Rupert v. Deutz (P. L. 169; 1196 f.) und Hugo von Folieto (177; 115 ff.). Die lateinische u. deutsche Dichtung des M. A. greift den Stoff auf (Mone, „Lat. Hymnen", Nr. 673; Waag, „Kl. dtsch. Ged. des 11. u. 12. Jh.", S. 94 ff.) und versucht, ihm neue Deutungsmöglichkeiten abzugewinnen. Der „Rhythmus de XII preciosis lapidibus" des Bischofs Marbod († 1123 in Reunes) findet sich fast wörtlich im Hortus deliciarum wieder. Herrad hat die Beziehung der 12-Zahl zum Paradies noch dadurch angedeutet, daß sie ihren Garten Eden (Str.-Keller, Pl. LXVI) mit 12 prächtig gekleideten Seligen bevölkerte. — In der Kunst finden wir die 12 Edelsteine auf einer Paradies-Darstellung in San Pietro al Monte Civate (Toesca, Storia I, fig. 645).

keinen Abend hat. In diesem Sinne hat man sie auch die Zahl der Fülle und Vollendung genannt"[1]). Dem verklärten Leib des himmlischen Paradieses werden 7 Eigenschaften zugeschrieben: pulchritudo, velocitas, fortitudo, libertas, voluptas, sanitas, immortalitas, die Honorius in seinem Elucidarium ausführlich behandelt und die auch in Frau Avas „Jüngstem Gericht" (12. Jahrhundert) genannt werden[2]); in diesem Gedicht sind die Seligen des Paradieses „siebenmal leuchtender als die Sonne", eine Vorstellung, die bei Heinrich Seuse (Büchlein d. Ew. Weisheit, 12. Kap.) wiederkehrt.

Ergänzend kann noch auf die 7 Seligpreisungen (nach Matth. 5, 3 ff.), die Gaben des Heiligen Geistes (nach Is. 11, 2) und die Werke der Barmherzigkeit hingewiesen werden; zu den Gliedern der Kirche, die Honorius entsprechend den im Hohenlied gepriesenen Gliedern der Braut nennt, zählen „illi, qui per VII opera misericordiae aspirant ad septenarium requiei"[3]).

Auf Darstellungen des „neuen Himmels", der nach dem Gericht und dem Untergang der Schöpfung entsteht[4]), finden wir diese Zahlen wieder, so auf Herrads Miniatur[5]), wo von dem die Mitte der kreisrunden Scheibe einnehmenden Kopf Christi zweimal 12 Strahlen ausgehen; in der oberen Hälfte der Scheibe befinden sich zweimal 12 Sterne. Die ebenfalls kreisförmig gezeichnete neue Schöpfung im Liber scivias der Hildegard von Bingen[6]) enthält dreimal 7 Sterne. Es ist sicher nicht ohne Bedeutung, daß der neue Himmel sowohl bei Herrad wie bei Hildegard die Kreisform[7]) hat. An einer anderen Stelle gibt Herrad die Erklärung: „Celestis curia finem non habet quia Christi regni non erit finis, quod designat circulus iste". Die Stelle bezieht sich auf die bereits erwähnte Darstellung des Himmels (fol. 244a), über dem Christus mit der Sponsa thront.

Nicht nur die Ewigkeit[8]) wird durch den anfang- und endelosen Kreis symbolisiert, gelegentlich wird das Zeichen auch für die Gottheit gewählt, eine Anschauungsweise, die wahrscheinlich auf den Gottesbegriff des Xenophanes zurückgeht, der sich Gott in runder Gestalt dachte[9]); über Boethius, der eine ähnlich lautende Stelle des Parmenides zitiert[10]), mag dieser Gedanke dem Mittelalter bekanntgeworden sein, wo er u. a. bei Mechtild von Magdeburg[11]) und Heinrich Seuse zu finden ist. Ein Holzschnitt in dem ältesten Seusedruck von 1482[12]) gibt zu dem neben den Personen der Trinität gezeichneten und mit diesen durch einen kräftigen Strich verbundenen Kreis die Erklärung: „Disz ist der ewigen Gothait wisloses abgrunde, dz weder anvang hat noch kain ende." Die Scheibe erinnert an das Attribut in der Hand unserer Christusfigur, nur ist sie statt mit Früchten mit Sternen gefüllt, und zwar befinden sich in der Mitte 6, im äußeren Kreis 7 Sterne. Man darf annehmen, daß solche Symbole im Laufe der Jahrhunderte so tief ins Volksbewußtsein eingegangen waren, daß der Künstler sich ihrer bedenkenlos und im Bewußtsein, vom Volk verstanden zu werden, bedienen konnte, während sich für uns ihr Sinn zuweilen erst in der Literatur wiederfinden läßt. Das dem Menschen der Neuzeit rätselhaft erscheinende Attribut dürfte also für den mittelalterlichen Gläubigen ein offenbares Geheimnis gewesen sein. Bekannt war die Darstellung der Erde als Rundscheibe (es sei nur an die Erdscheibe in der Hand der Prüfeninger Sponsa erinnert), nur ganz ausnahmsweise findet man in ihr eine Landschaft angedeutet[13]); so lag es nahe, daß der Künstler auch für das

[1]) Sauer a. a. O., S. 75 (mit Belegen aus der patristischen Literatur).
[2]) E. Peters, „Quellen u. Charakter d. Paradiesesvorstellungen in der dtsch. Dichtung v. 9.—12. Jh.", Germ. Abh., 48. Heft, Breslau 1915, S. 80.
[3]) Expos. in Cant. Cant. 7, 1. — P. L. 172; 456 C.
[4]) E. Waldstein, „Die eschatologische Ideengruppe", Leipzig 1896, S. 41 f.
[5]) Hortus delic. Ausg. Straub-Keller, Pl. LXVII.
[6]) Dom Louis Baillet, „Les miniatures du Scivias". Monum. Piot XIX, 1911, fig. 26, pag. 116.
[7]) Die Kreisform als Symbol des Himmels auch in der Goslarer Neuwerkkirche (Gillen, „Goslar und der Harz", II. Streifzüge durch die Goslarer Kunst, Goslar 1934, S. 76 ff.).
[8]) Vgl. den Christus mit der runden Scheibe auf dem Deckel des Hildesheimer Ratmann-Missale vom Jahre 1159. Abb. Reallexikon f. Dtsch. Kunstgeschichte, Sp. 1149. — Die einen Kreis bildende Schlange als Symbol der Ewigkeit — schon im 13. Jh. nachweisbar — hat sich bis in die Neuzeit erhalten und findet sich häufig auf Grabsteinen der klassizistischen Zeit.
[9]) Sext. Empir. Pyrrh. hypot. I, 224.
[10]) Philosophiae consolat. libri quinque, 3, XI; ed. Peiper, S. 85.
[11]) „Lux divinitatis", VI, 31: „Similis erat circulo." Dante bedient sich zur Andeutung des Unsagbaren der gleichen Vorstellung. Das letzte, was er auf den Höhen des Paradieses schauen darf, sind die drei Kreise, „dreifach an Farbe, gleich an Größe, ein Kreis den anderen spiegelnd". — Die Trinität wird an der Decke einiger barocker Kirchen (z. B. in Rosenheim, Josephskirche) durch drei ineinander verschlungene Kreise mit den Inschriften: „Pater — Filius — Spirutus sanctus" dargestellt.
[12]) Abb. bei Nik. Heller a. a. O., S. 179.
[13]) Heller a. a. O., S. 5.

ewige Vaterland — als Gegenstück zum orbis terrarum — ein ähnlich knapp formuliertes Zeichen erfand, das einige wenige wesentliche Momente zusammenfaßte, wie wir es in dem Attribut sehen. Alle seine oben ausgedeuteten Einzelheiten lassen sich, wie sie formal eine Einheit bilden, sinngemäß in ein einziges Symbol zusammenfassen, in das Symbol des Himmels, der Seligkeit ohne Ende, die durch die Kreisform ausgedrückt wird. Die Zahlen 12 und 7 deuten die mit ihnen in Beziehung stehenden Geheimnisse der Seligkeit an; die Granatäpfel aber sind die Früchte des Paradieses, welche schon im Alten Testament von den nach Palästina ausgesandten Kundschaftern als köstliches Produkt des verheißenen Landes gepriesen wurden (Num. 13, 24). Das Ganze ist die in gedrängter Bildersprache zum Ausdruck kommende Verheißung des göttlichen Bräutigams an die Braut, deren Urgestalt im Hohenliede sang: „Ich sitze unter dem Schatten, des ich begehre, und seine Frucht ist meiner Kehle süß" (2, 3); „er erquickt mich mit Blumen und labt mich mit Äpfeln" (2, 5); „deine Gewächse sind wie ein Lustgarten von Granatäpfeln mit edlen Früchten" (4, 13).

Die vorstehende Beweisführung dürfte ergeben haben, daß es sich bei den Magdeburger Sitzfiguren nicht um das Kaiserpaar Otto und Edith handelt, sondern um das mystische Brautpaar, Christus und die Ecclesia, die, mit allen Zeichen königlicher Würde bekleidet, zur himmlischen Hochzeit vereint nebeneinander thronen. Der Bräutigam hält den die Seligkeit des Paradieses symbolisierenden Teller, gefüllt mit den Liebesfrüchten, bereit, in der Linken das — bis auf den Knauf verlorengegangene — Zepter der Herrschaft, die ihm der Vater verliehen, während die Ecclesia das geöffnete Buch trägt als Zeichen ihrer Aufgabe, das Wort Gottes rein und unverfälscht zu bewahren; sie hat es mit hinaufgenommen auf den Thron der Ewigkeit, und es könnten auf den Seiten die Worte der Schrift stehen, die Herrad von Landsberg ihrem Firmament eingeschrieben hat: „Coelum et terra transibunt, verba autem mea non transient, dicit Dns."

Der Magdeburger Meister hat in einer Epoche, da die mystischen Tendenzen von Jahrhunderten ihrem Höhepunkt zustrebten, ein Thema behandelt, das seit dem Ende des 12. Jahrhunderts bis in seine Zeit hinein im kirchlichen Schrifttum eine bedeutsame Rolle spielte, das eine bis zu den Petershausener Miniaturen zu verfolgende künstlerische Tradition hatte und auch schon von der Kathedralskulptur des Westens aufgegriffen worden war: der König der Ewigkeit, dem alle Gewalt gegeben ist, der Ausspender der Früchte, Freuden und Seligkeiten des Paradieses feiert Hochzeit mit seiner aus der irdischen Verbannung heimgeholten Kirche, von der ein Hymnus des 14. Jahrhunderts singt:

De deserto conscendisti
Dilectoque consedisti
Coeli fruens gaudiis.

* * *

Die Frage, in welchen Zusammenhang oder zu welchem Zyklus die Gruppe gehört hat, läßt sich unter den obwaltenden Umständen nicht beantworten; sie kann aber nur in einem größeren Verbande ihre wirkliche Bestimmung erfüllt haben, isoliert ist sie jedenfalls schwer denkbar. Es ist auch nicht festzustellen, wann sie in dem 16eckigen Zentralbau untergebracht wurde. Daß es sich bei dem kleinen Bau in der Magdeburger Chorkapelle um ein Heiliges Grab handelt, kann nicht zweifelhaft sein. Außer Dalmann (a. a. O., S. 35), der auf die auffallende Ähnlichkeit der Kapelle mit dem Heiligen Grab in Konstanz hinweist, hat R. Busch[1]) ihren Charakter als Heiliges Grab überzeugend nachgewiesen; bis zum Jahre 1826 nahm sie auch die Stelle (im Langhaus) ein, die dem Heiligen Grab in vielen größeren Kirchen vorbehalten war. Vermutlich wurde sie erst in der protestantischen Zeit, als die alte Karfreitags- und Osterliturgie außer Übung gekommen war, zur Unterbringung der Sitzfiguren verwandt; der Altar, auf dem sie stehen, ist jedenfalls wesentlich jüngeren Datums als die Kapelle und die Figuren. Es ist völlig ausgeschlossen, daß man ursprünglich die Bildgruppe eines nicht kanonisierten Kaiserpaares auf einen Altar setzte und in einer Kapelle an bevorzugter Stelle des Doms unterbrachte. Wenn in der Mitte des 13. Jahrhunderts das Bedürfnis nach Errichtung einer besonderen „Gedächtniskapelle" für den Domgründer bestanden hätte, so würde man eine solche über seinem im Dom befindlichen Grabmal erbaut haben; man hat aber damals dem Kaiser außerhalb des Doms, auf dem Markt, in dem unter einem Baldachin aufgestellten Reiterstandbild ein Monument gesetzt, das ihn in der Art des Bamberger Reiters im Zeitkostüm und in Ausdruck und

[1]) „Das Heilige Grab zu Konstanz". Oberrhein. Kunst I, 1925/26, S. 106 ff.

ABENDMAHLSFENSTER FÜR DIE ST.-REMIGIUS-KIRCHE IN VIERSEN

ENTWURF: EDUARD HORST. AUSFÜHRUNG: W. DERIX, KEVELAER

KREUZTRAGUNG CHRISTI
CHORFENSTER FÜR DIE PROPSTEIPFARRKIRCHE IN KEMPEN (NIEDERRHEIN)
Entwurf: H. Dieckmann. Ausführung: W. Derix, Kevelaer

Haltung des Imperators dem Gedächtnis der Zeitgenossen in eindrucksvoller Weise nahebrachte; die gleichzeitige Errichtung einer dämmerigen „Gedächtniskapelle", die einen völligen Gegensatz zu der Denkmalsanlage gebildet hätte, wäre daher ein unverständliches Unterfangen gewesen.

Für die von Giesau und Paatz ausgesprochene Vermutung, die Figuren hätten schon im Mittelalter in der Kapelle Platz gefunden, ist keinerlei Beweis zu erbringen[1]). Unterstellt man sie aber einmal als möglich, so würde das gerade für ihre Bestimmung als Christus und die Sponsa-Ecclesia sprechen, die man ohne Bedenken auf einen Altar stellen konnte; die Kapelle wäre dann nach mittelalterlicher Vorstellung zum „thalamum", dem Brautgemach, geworden, von dem in der Literatur so oft die Rede ist. Man wird aber dem Problem nicht gerecht, wenn man von der Kapelle oder sonstigen nicht wesentlich zu den Figuren gehörenden Erscheinungen ausgeht. Es handelt sich hier um ein ikonographisches Problem, dessen Lösung in den Figuren selbst gesucht werden muß, wie es im Vorstehenden geschehen ist.

## NEUE KIRCHENFENSTER

Von KARL GABRIEL PFEILL

Die Wiedergeburt der Glasmalerei in Deutschland hat vom Rheinland, insbesondere vom Niederrhein, ihren Ausgang genommen. Krefeld, Düsseldorf, Köln sowie Aachen und Trier waren Hauptwirkungsstätten des verstorbenen großen Erneuerers dieser Kunst: Thorn Prikker, bzw. mehrerer seiner inzwischen selbst zu Namen gelangter Schüler. Und das epochemachende erste große Fensterwerk Thorn Prikkers, das die neue Stilentwicklung einleitete, befindet sich bekanntlich in der Dreikönigenkirche zu Neuß. Bis heute scheint die erfreuliche Neublüte der Glasbildkunst im deutschen Westen, wo auch einige der ältesten deut-

[1]) Nach Greischel („Der Magdeburger Dom", Berlin 1929, S. 53) sind die Figuren in der Kapelle „erst nach dem Bildersturm nachzuweisen. Sie werden nach all den Zertrümmerungen dort hineingestellt sein von denen, die den Zusammenhang der Dinge nicht mehr kannten oder sich für ihn als Protestanten nicht verantwortlich fühlten".

ST. MATTHÄUS UND MARKUS
FENSTER FÜR DIE NEUE KIRCHE IN SEDELSBERG IN OLDENBURG
Entwurf: J. Richtstätter. Ausführung: W. Derix, Kevelaer

FENSTERDETAIL
AUS DEM ZYKLUS DER ACHT SELIGKEITEN IN DER MARTINSKIRCHE IN KREFELD
Entwurf: J. Strater. Ausführung: W. Derix, Kevelaer

schen Glasmalerwerkstätten bestehen, ihren fruchtbarsten Boden zu finden, und über eine ganze Anzahl meist für Kirchen Westdeutschlands in letzter Zeit neuentstandener oder noch in Ausführung begriffener Fensterwerke sei im folgenden berichtet.

So erhielt die alte Pfarrkirche in Kempen (Niederrhein) als Abschluß ihres südlichen Seitenschiffes, zwei neue Passionsfenster nach Entwürfen des ehemaligen Thorn-Prikker-Schülers Professor Heinrich Dieckmann. Die zwei dargestellten Szenen der Kreuztragung und des Gekreuzigten sind ins zeitlos Sinnbildliche erhoben und entsprechend mit den herb winklig sich überschneidenden Bleikonturen der Komposition, flächig vor abstrakten, in letzterem Fenster dunkelblauen Hintergrund gestellt, aus dem das symbolische Blutrot des Kreuzes, mit dem gelblichen Körper des Heilandes davor, um so stärker hervorleuchtet. Neben diesen Hauptklängen finden sich braune, graue und lila Farbnüancen in den Gewändern der um das Kreuz verteilten Gestalten: der in gefaßter Trauer dargestellten Gottesmutter, Maria Magdalenas zu Füßen des Gekreuzigten und des Evangelisten Johannes mit mahnend auf das Kreuzesopfer weisender Geste der Hand, wozu im Hintergrund der heidnische Hauptmann und in der Höhe anbetende Engel kommen. Solche erscheinen auch in feierlicher Haltung über der Szene

des der Mutter begegnenden, von Berittenen und Volk geleiteten Kreuztragenden im zweiten, farbig ähnlich abgestimmten Fenster (Abb. S. 224).

Die Ausführung dieser, wie der übrigen im folgenden besprochenen Fenster wurde der Glasmalerei Wilhelm Derix, Kevelaer (Niederrhein), übertragen, die 1866 durch die alte niederrheinische Glasmalerfamilie Derix, welche ihr schönes Handwerk schon in der vierten Generation ausübt, gegründet wurde und in ihren jetzigen Nachfahren auch durch die Schule Thorn Prikkers gegangen ist. Die Werkstätte, die sich alten Rufes über Deutschland hinaus erfreut und zur Zeit u. a. Aufträge für Übersee (Nigeria und Venezuela) in Arbeit hat, stellte auch zwei Schiffenster (denen drei weitere folgen werden) von Professor Dieckmann für die Herz-Jesu-Kirche in Oberhausen her. Es handelt sich um ein Auferstehungsfenster und ein weiteres, die Aussendung der Apostel darstellend. Letzteres zeigt gegenüber dem knienden Johannes und vier weiteren Aposteln einen kraftvoll jugendlichen, bartlosen Christus in purpurbraunem Mantel; vielfach abgetönte Klänge von Blau, Blaugrau, Gelb und Rot bestimmen außerdem den Charakter des sieben Meter hohen Fensters, das unter der Szene den Vaterunsertext trägt. — Für das romanische Schiff einer Kirche in Ruhrort geschaffene Ornamentfenster von Dieckmann, u. a. mit der Symbolik der Friedenstaube und des Schiffs der Kirche, sind ganz in gedämpfter brauner Farbstimmung gehalten.

Einen besonders schönen Erfolg bedeutet es, daß Professor Anton Wendling mit den Glasmalern Derix als ausführenden Künstlern in internationalem Wettbewerb den Auftrag zu neuen Kryptafenstern für die Kathedrale in Luxemburg, das dortige Nationalheiligtum, erhielt. Für das Schiff der von Professor Dominikus Böhm erbauten Kirche in Frielingsdorf entstehn vom gleichen Künstler für jede Seite vier dreieckige Fenster mit abstrakter Ornamentik. In der Farbstimmung am Eingang mit Gelb, Rot, Blau, durchsetzt von kühlen weißen Tönen, beginnend, steigert sich erstere, mit der Tendenz des Wärmerwerdens zu Chor und Altar hin, im folgenden Fenster nach Gelb und im letzten nach einem glühenden Rot hin. Weitere vier Fenster Wendlings befinden sich nebst drei kleineren Fenstern Thorn Prikkers im Chor der von Frau Dr. Horion gestifteten Kapelle in Fischbach in der Eifel, für deren Schiff die Glasmaler Derix, die als frühere Schüler Thorn Prikkers die Berufenen dazu sind, noch weitere Fenster nach Entwürfen des verstorbenen Altmeisters ihrer Zunft in Auftrag haben.

Die vielseitig beschäftigte Werkstätte führt zur Zeit auch zehn Fenster für die von Professor Böhm erbaute neue Pfarrkirche in Ringenberg bei Wesel nach Entwürfen von Franz Dinnendahl, dem Bruder des bekannten Bildhauers, aus, wozu eine Rosette von über fünf Meter Durchmesser mit sternförmiger, der Architektur des Maßwerks angepaßter farbiger Ornamentik kommt. Bei der Rosette wie den Fenstern wurde blankes Antikglas verwandt; letztere tragen strenge, klare ornamentale Symbolik der Heiligen Dreifaltigkeit, des Kreuzes, des Kelches auf dem Buch mit sieben Siegeln, der Krone, der Marterwerkzeuge usw. Für die St.-Remigius-Kirche in Viersen ist gleichfalls ein Fensterzyklus, den Maler Eduard Horst, Köln, geschaffen, im Entstehen, wobei Szenen aus dem Alten und darüber solche aus dem Neuen Testament in jedem Fenster Bezug auf das im Mittelpunkt des Ganzen stehende Abendmahl haben (Abb. S. 223). In einem der Sprödigkeit der Glasscherbe angepaßten persönlichen Stil gehalten, sind auch die Einzelheiten der Zeichnung im wesentlichen durch die Bleikonturen wiedergegeben. Wenn der Art von Horst eine legendär erzählende Note nicht fehlt, so kennzeichnet das neue, farbig von Grün und Rot beherrschte große Fenster der Wallfahrtskirche in Kevelaer: „Maria als Vermittlerin aller Gnaden" von Ludwig Bauer, Münster i. W., das von einer holländischen Prozession gestiftet wurde, ein das mystische Thema reich und anschaulich ausschöpfender streng symbolischer Stil auch des Figürlichen. Ein nicht minder wirkungsvolles Chorfenster von Bauer mit Maria und dem Kinde, dem heiligen Joseph und darunter kleinen Szenen aus dem Marienleben, das gleichfalls eine hochherzige Stiftung darstellt, fertigte die Kavelaerer Werkstätte für die alte gotische Dorfkirche zu Waardt bei Xanten an. Ein Fensterzyklus der acht Seligkeiten für die Martinuskirche in Krefeld von J. Strater (Abb. S. 225) — auf den, wie auf andere der hier nur kurz erwähnten Arbeiten bei Gelegenheit zurückzukommen ist —, Fenster mit den vier Evangelisten für die neue Kirche in Sedelsberg i. O. von J. Richstätter (Abb. S. 225) und weitere mit ornamentaler Symbolik der drei Haupttugenden für die Kapelle des Essener Vincenz-Krankenhauses von W. Schlüter, Münster i. W., zählen weiterhin zu den der Glasmalerei Derix übertragenen Arbeiten. Besonderen Hinweis verdient noch das Glasbild einer Niederrhein-Madonna von intuitiv eigenartiger,

WILHELM GÖSSER
KRUZIFIX FÜR DAS „RÖSSLERKREUZ“ IN MÜRZZUSCHLAG (STEIERMARK)
LINDENHOLZ, LEBENSGROSS, BEMALT

WILHELM GÖSSER: DIE WUNDEN CHRISTI
Lindenholz, bemalt, lebensgroß

WILHELM GÖSSER: DER RUFER IN DER WÜSTE
Lindenholz, lebensgroß

WILHELM GÖSSER: HAUSALTÄRCHEN
Ton bemalt

WILHELM GÖSSER: KOPF EINES KRIPPENHIRTEN
Lindenholz, lebensgroß

monumentaler Ausdruckskraft des Campendonck-Schülers W. Teuwen, Krefeld, dem bald ein größerer Auftrag, an dem seine starke Begabung sich entfalten könnte, zu wünschen wäre. Als jugendliches Talent mit guten Anlagen sei auch der in der Werkstätte Derix tätige Hans Mennekes, Weeze, genannt, der dort u. a. ein Fenster für einen Goldschmied fertigt, das in materialgerechter Stilisierung diesen unter dem Schutze Marias vor einem niederrheinischen Landschaftshintergrund arbeitend zeigt. Gerade in der Förderung des jungen und jüngsten Nachwuchses der edlen Glasmalerzunft bezeugt die dem uralten Kulturboden des Niederrheins verwurzelte Kevelaerer Werkstatt ihren starken Zukunftswillen.

## RELIGIÖSE BILDWERKE WILHELM GÖSSERS, GRAZ

Von BRUNO BINDER

Wenn Gößer religiösen Stoffen sich zuwendet, geschieht dies immer mit höchster Ehrfurcht vor dem Gegenständlichen. Alles Programmatische weist er dabei ebenso von sich wie alles Tendenziöse. Der Stoff und die handwerkliche Lösung hat für ihn von jeher schon die zentrale Bedeutung. Die größtmöglichste Relieftiefe aus einer Holzplatte, die stärksten Kurven aus einem Baumstamm herauszubringen, bedeutet für ihn ebensoviel wie die klare jedem verständliche Fassung des Motivs. Ihm galt es zunächst, eine gediegene Handwerklichkeit zu erlernen und dann auf Grund einer reichen Erfahrung und einer gediegenen Meisterschaft in der Behandlung des Werkzeuges desto freier und ungebundener schaffen zu können. Nur wer so souverän das Material beherrscht, vermag aus einer 7 cm dicken Birnholzplatte ein 6 cm tiefes Relief herauszuarbeiten, wobei für die Rückenwand noch 1 cm übrigblieb. Es ist dies das Meisterwerk „Die Flucht nach Ägypten". Der linke Kniepunkt Mariens liegt noch in der ursprünglichen Vorderwand der Platte. Das hohe Lied der Muttergottesliebe bildhaft zu meistern, gilt ihm als eine der höchsten Aufgaben. Vom hl. Kind ist fast nur der Kopf sichtbar. Mit dem Ausdruck höchster Liebe neigt die Muttergottes sich über. Ein Respektraum trennt Mutter und Kind vom hl. Joseph, der besorgt nach den beiden zurückblickt, und von den beiden Englein. Eines hält das im Winde flatternde Haar der Muttergottes, während das zweite, bestürzt über seine Verspätung, mit seiner brennenden Fackel nach vorwärts eilen will, um den Weg zu weisen. Tastend durchs Wüstengeröll und Gestrüpp sucht der Esel den Pfad. Als Mittelpunkt eines Hausaltärchens würde dieses Meisterwerk moderner Holzschnitzkunst erst zu vollster Wirkung kommen (Abb. S. 231).

Gößer versteht es, die übernommenen Formen mit starkem eigenem Gefühl auszustatten. Auch seine Krippenfiguren beherrscht im Ausdruck starke innere Belebung. Im Wiener Privatbesitz befindet sich eine Weihnachtskrippe mit 10 Figuren, 40 cm hoch, leicht bemalt, von der heimischen Malerin Assunta v. Arbesser mit alten Seiden- und Brokatstoffen bekleidet (Abb. S. 231). Auch hier ist die Madonna das Symbol der schirmenden Mütterlichkeit, die Hirten erdfest. Vor Jahren hat der Künstler aus Linde den Kopf eines Krippenhirten geschnitzt, der verzückt nach dem Stern aufblickt. Schon diese frühen Arbeiten, zu denen noch die prachtvoll geschnitzte lebensgroße Halbfigur des hl. Johannes, des Rufers und Predigers in der Wüste, kommt, zeigen, daß Gößer bei seinen Arbeiten nicht von der großen Inspiration, sondern von einer geradezu starrsinnigen Geduld, einem unermüdlichen Fleiß und einer konzentrierten Kraft intensivsten Schauens und Gestaltens getrieben wird. Manchmal genügt ihm zur Versinnbildlichung des Gedankens ein Symbol, wie die zwei im Gebete verkrampften Hände, „Das Vaterunser" (Terrakotta). Gößers Ideal liegt in der Bindung des Reinplastischen mit dem Dekorativen. Eine überaus glückliche Lösung dieses Gedankens zeigt das kleine Terrakotta-Hausaltärchen „Christkind" (Abb. S. 229). Auf einem Sockel bauen sich Wolken auf, auf denen die Weltkugel mit dem Christkind ruht, während zwei Engel mit Musikinstrumenten dem Jesukind Zerstreuung bieten. Beschäftigt ihn das Thema des leidenden Heilands, so weiß er das Schmerzvolle restlos auszudrükken. Alles Ablenkende, Störende in Linie und Kurven bleibt weg. Das überlebensgroße Rößlerkreuz bei Mürzzuschlag unter einem barocken Kreuzabschluß und der ebenfalls aus Linde bemalte „Ecce Homo" im Privatbesitz Dr. Spitzys beherrscht ein feierlicher Klang, der einer Welt entstammt, die jenseits alles Hasses liegt. Denselben Gedanken verkündet nur weit stärker und eindringlicher die Komposition „Ich habe Euch Liebe gepredigt". Zu stärkster Monumentalität

WILHELM GÖSSER: WEIHNACHTSKRIPPE. Birnholz mit Stoff. Höhe der Figuren 40 cm

WILHELM GÖSSER: FLUCHT NACH ÄGYPTEN. Birnholz, 1 qm

gesteigert ragt die schlanke Christusgestalt, leicht vorgebeugt, wie gedrückt von der Welle des furchtbaren Hasses unter den Menschenkindern, empor. Schon im kleinen Modell von unerhörter Wirkung. Das wäre das richtige Denkmal unserer Zeit! Dieselben konservativen Tendenzen, aus denen erfreulich genug sein Werk herauswächst, beherrscht auch seine Bildnisplastik. In reichsdeutschen Kreisen hat sich Gößer durch seine monumentale Büste Dr. Hugo Eckeners aufs beste einzuführen verstanden. Obwohl Dr. Eckener, der damals noch keinem Bildhauer saß, nur 2 Tage in Graz weilte, stand er dem Künstler doch Modell. Diesen guten Ruf hat der Künstler durch das eben vollendete Dr.-Ottokar-Kernstock-Denkmal für das kleine oststeirische Städtchen Hartberg wieder bewiesen. Es ist eine glückliche Verbindung von Voll- und Reliefplastik. Was Gößers Werkstätte verläßt, trägt immer den Stempel des Vollendeten an sich.

# Rundschau

## Berichte aus Deutschland

### ZUR VERTIEFUNG DES RELIGIÖSEN KUNSTSCHAFFENS

Künstlertagung in Mülheim a. d. Ruhr

In der Reihe der Zusammenkünfte christlicher Künstler in Mülheim an der Ruhr zur Vertiefung des religiösen Kunstschaffens fand dort neuerdings eine mit dem Thema „Der Leidensweg des Herrn" auf die vorösterliche Zeit abgestimmte Tagung statt. Einleitend übernahm Dr. August Hoff eine Führung der wieder zahlreich erschienenen Teilnehmer durch eine erlesene Schau alter und neuer christlicher Kunst im Mülheimer Städtischen Museum. In seiner Begrüßungsansprache verwies Pfarrer Heinrichsbauer, Mülheim, auf den Zweck der Tagungen, die den Künstlern durch die christlichen Mysterien aus berufenem Munde deutende Vorträge „Reichtum von Gott" zuströmen lassen möchten. Der christliche Künstler hat heute mehr als je die Aufgabe, sich um das Bild des Herrn: des leidenden, sterbenden und triumphierenden Christus zu mühen, ihm Züge zu verleihen, welche die Menschheit aufhorchen lassen. Im Bunde mit dem Priester ist ihm der Auftrag gegeben, Christus auch heute als Freund des Volkes zu erweisen. Bloße peripherische Abwehrversuche fruchten nichts in einem Kampf um Christus, in dem selbst bei manchen seiner Gegner unbewußte Sehnsucht nach ihm lebt. In Demut — d. h. „Dien-Mut" — unterziehe sich der Künstler dem Dienst an der Gemeinschaft, um auf bedeutsamem Posten mitzuwirken an der Verwesentlichung des Volkes.

Als zweiter Redner gab Dr. Josef Minn, Bonn, in einem größeren, gedankenreichen Vortrag eine Sinndeutung der Passion. Christus in seiner ganzen Welt- und Gottesweite ist Thema der christlichen Kunst. Wir können ihn nur verkünden, wenn wir ihn in unsere Substanz aufgenommen haben, womit der Künstler, der der Schöpfung Helfer als Schaffender ist, dem Priester Helfer am Gottesdienst und an der Erlösung wird. Er muß vor der Erhabenheit dieses Amtes erzittern und alle Tage neu mit Christus ringen, um zu ihm bereit zu sein.

Wie stark unsere Vorfahren Substanz des Herrn in sich aufgenommen hatten, erweist die mittelalterliche christliche Kunst. In der Renaissance drängte sich der Mensch schon mehr in den Vordergrund. Auch der Feind Christi nimmt Christus ernst, mehr als der laue Gewohnheitschrist; so haben auch wir heute Christus wieder ernst zu nehmen. Gott erschüttert die christliche Welt, um uns wieder das echte Siegel Christi auf die Stirn zu drücken. Unsere Zeit verlangt ganzen Einsatz, Zeugenschaft, die durch das Kreuz zur Auferstehung führt.

Das Wort „Passion" ist eigentlich unzulänglich und klingt zu „passiv" für das mit ihr bezeichnete Geschehen. In Wirklichkeit gehört höchste Aktivität, Männlichkeit, Heldensubstanz zum „Stillhalten". Christus war aktiv, mutig, ein Held; das Kreuz wäre ihm nie aufgeladen worden, wenn er nicht mutig Zeugenschaft abgelegt, die Tempelreinigung vollzogen hätte. Seine ganze Passion war von Heldengeist durchglüht, und Ostern ist „der Held erstanden, mit der Siegesfahne".

Auch Künstleraufgabe ist, heute, wie immer, mutig Zeugenschaft zu üben, das Kreuz auf sich zu nehmen; alle „Kreuzumgehungstaktik" ist dem Herrn zuwider. Die heilige Eucharistie, als Substanz des Herrn, ist Opfersubstanz, Heldensubstanz, das Abendmahl der Bund von König und Gefolgschaft unter dem Motto der Ganzheitshingabe. Christus muß wieder als Herzog und König gepredigt und vom Künstler dargestellt werden. Wie er alle Tage bei uns sein will bis ans Weltende, so müssen auch wir bei ihm bleiben, ihm das „sacramentum", den Soldaten- und Treueid halten.

So ist die Kraft der Liturgie männlich stark. Seit dem Barock aber ist die kirchliche Kunst auf weiteste Strecken verweichlicht, feminin und sentimental geworden. Sie muß aus „der Schmachtsphäre der Versüßlichung" wieder in „die Kraftsphäre des Herrn" treten. Hier hat der Künstler, dem seiner Berufung nach eine souveräne Stellung gebührt, mit dem Auftraggeber zu ringen und darf sich von ihm nicht mißbrauchen lassen. Wer am religiösen Kitsch hängt und ihn duldet, mit dessen Religion ist es nicht in der Ordnung. — Im Schlußteil des packenden Vortrags bot der Redner mit einer Deutung der Passion aus der Gegenwärtigkeit des Evangeliums, das sich in seinen Grundwahrheiten immer wieder vollzieht, an konkreten Beispielen viele Anregungen zu künstlerischem Neuerleben ihrer wesentlichen Gehalte.

Kunstgeschichtlich betrachtete das Thema der Tagung dann ein Lichtbildervortrag von Dr. Hoff, Duisburg, der von der frühchristlichen Kunst ausgehend, über Grünewald und El Greco bis zu Thorn Prikker und heutigen christlichen Künst-

lern einen Überblick über hervorragende künstlerische Passionsdarstellungen bot. In der christlichen Frühzeit gab es unser Geschichtsbild noch nicht. So stellte man auch das Leben Christi nicht als historischen Bericht, sondern im Sinnbild dar, so das Abendmahl als die lebendige, bundbildende Funktion des Brotbrechens. Das Kreuz war das Sieges- und Erkennungszeichen der Christen. Auch bei den erst im 5. Jahrhundert auftauchenden Kreuzigungsdarstellungen steht der Gekreuzigte als Sieger, stark, männlich, glorreich dem Leiden gegenüber.

In der Kunst der Gotik kommt das menschliche, das körperliche Leiden zum erstenmal zu äußerster Steigerung; der Schmerzensmann, die Vesperbilder, das Grab Christi sind bekannte Schöpfungen jener Zeit. Die ausgehende Gotik und beginnende Renaissance charakterisierte — oft mit drastischem Realismus — die Typen der Passionsszenen, welch letztere Grünewald zu ewigen Symbolen erhob, El Greco und Rembrandt in das Licht göttlicher Tröstung, göttlicher Vision tauchten. Dem 19. Jahrhundert fehlte die innere Erfüllung der Darstellungen, und der neuzeitliche Realismus gelangte nicht über persönliches Sehen des geschichtlichen Vorgangs hinaus. Thorn Prikker und die Neueren erst rückten wieder von der historischen Sicht ab zu neuen, sinnbildhaften Gestaltungen. — Die große wuchtige Form, in sinnbildhafter Verdichtung und Zusammendrängung des Themas, ist heute vonnöten und der einzige Weg, wieder zum großen kultischen Bild zu kommen. — Indem auch Dr. Hoff wesentliche Themen des Leidensweges in den Vordergrund stellte, war sein Lichtbildervortrag eine anschauliche Ergänzung zu den Darlegungen des Vorredners. Angeregter Austausch vereinte die Tagungsteilnehmer noch bis in die späten Abendstunden. K. G. Pfeill

## ALTE UND NEUE KIRCHLICHE KUNST

### Eine Ausstellung im Städtischen Museum in Mülheim a. d. Ruhr

Eine Weihestunde leitete im Museum in Mülheim a. d. Ruhr mit alter Musik die Schau alter und neuer Werke kirchlicher Kunst ein. Sie gehört zum Wesentlichsten, was in den letzten Jahren an Ausstellungen gezeigt wurde. Der verdienstvolle Leiter des Museums, Dr. Kruse, sprach tiefe und ernste Worte über die heroische Glaubenshaltung der deutschen romanischen Zeit, über die innige Menschlichkeit der Gotik und den rauschenden religiösen Schwung des Barock. Er würdigte die bekenntnishafte Kunst heutiger deutscher Künstler.

Im Mittelpunkt der feinsinnig angeordneten Ausstellung stand der ottonische Kruzifixus aus der Abteikirche Werden um 1065—80. In der feinen Durchbildung des flach gegossenen Bronzewerkes fühlt man noch den Zusammenhang mit der Goldschmiedekunst der Werkstatt von Essen. Streng und empfindsam zugleich ist der Aufbau der Gestalt, der Blick des ruhevollen Antlitzes nach innen gewandt. Romanische Vortragskreuze ergänzten diese Christusschau der Zeit. Köstliches Gerät der romanischen und gotischen Epoche aus dem Schnütgenmuseum und der Düsseldorfer Galerie bargen Vitrinen. Aus Mülheimer Privatbesitz kamen starke Werke gotischer Plastik: eine Schutzmantelmadonna des Meisters von Villach um 1520, hoheitsvoll und innig; das Mittelstück des Altares des Ritters von Pallant ist zwischen 1427 und 1430 entstanden; reicher bewegt zeigte sich in Gewand und Komposition eine Madonna mit Kind aus dem Pacherkreis und eine fränkische Marientod-Szene um 1500. Die guten Fassungen dieser Holzplastiken standen gut zu der Tafel des Barthel Bruyn aus dem Wallraf-Richartz-Museum mit der Anbetung der Könige. Kaselstäbe des 15. und 16. Jahrhunderts und Initialen ergänzten den Bestand an mittelalterlicher Kunst. Ein Schrank faßte reiches und zierliches barockes Gerät und Gewand.

Unter den Werken der Gegenwart bemerkte man ein märchenhaftes Fenster von H. Campendonk, das seinem Fensterwerk der Krypta von Bonn entstammte. Ein kräftiger Petruskopf war den Fenstern von A. Wendling für die Kathedrale in Luxemburg entnommen. Kabinettstücke der Glasmalerei waren zwei kleine Madonnenscheiben von Wilhelm Teuwen, die wie die vorher erwähnten Fenster der Werkstatt von Derix entstammten. E. Mataré überraschte mit einem kleinen mosaikartigen Fenster mit Fisch und Kelch, bei dem man an alte steingefaßte Glasornamente oder volkskünstlerische Verglasungen dachte. H. Nauen brachte ein ornamentales Fenster für den Aufgang zu einer Orgelempore. — Sehr gut war auch die neuere Textilkunst vertreten. Eine innige Verkündigung webte Fr. Dülberg nach dem Karton von H. Nauen in Gobelintechnik von edler Materialwirkung und reifer Farbigkeit. Zwei große Behänge von W. Rupprecht zeigten in kraftvoller Formgebung und toniger Farbigkeit der Stickerei eine Grablegung und eine Heilung des Blindgeborenen. Trude Benning aus der Thorn-Prikker-Schule schuf einen gestickten Verkündigungsteppich in zarten Tönen. Sehr reich gestickte Kaseln bei klarem Aufbau sah man von Lydia Jungmann, eine feierlich strenge schwarze Kronenkasel von Grete Badenheuer und eine reiche rote Kasel nach Entwurf von H. Nauen. Reiche Stoffe webten Gebr. Storck zum Teil noch nach Entwürfen Thorn Prikkers und einen Kaselstab mit Fisch und Lamm nach W. Teuwen. Von Ludwig Baur fand man den Mosaikkarton für seine bekannte Madonna von Hohenlind.

In der Plastik traf man auf einen sehr schlicht, aber räumlich kraftvoll geformten Konrad von Parzham und eine königlich thronende Madonna von H. Dinnendahl. J. Rübsam zeigte eine Madonna in Muschelkalk von wuchtiger Plastik und Auffassung und ein unmittelbar geschautes Christgeburtsrelief. In der Erfindung sehr selbständig waren zwei Kreuzwegstationen von Fr. Peretti. C. Schwippert stellte die Modelle zu den Bronzereliefs am Tabernakel in Lohausen aus. H. Minkenberg war mit der geschlossenen Holzplastik eines Sebastian und einem geschnitzten Korpus gut vertreten. Von B. Müller-Oerlinghausen sah man den mit getriebenen Metallreliefs geschmückten Osterleuchter der Mülheimer Marienkirche und zwei kleinere Reliefs. E. Mataré schuf Kreuze in Ebenholz mit Perlmutter- und Elfenbeinintarsien sowie zwei große Bronzeleuchter. Von diesem Bildhauer fand man auch einen wuchtigen Kelch neben solchen von H. Wimmer von reicher Erfindung. Strenge Geräte von Fr. Schwerdt und W. Plum sowie von A. Schickel vervollständigten diese so ungemein begrüßenswerte Schau. August Hoff

## DIE PASSION IN DER HEUTIGEN KUNST

Eine Ausstellung der Kunstwarte Düsseldorf: „Die Passion in der heutigen Kunst", wird beherrscht durch vier Stationsbilder eines monumentalen Kreuzweges, (je 1,50 m im Quadrat) von H. Breinlinger. Es sind die Darstellungen „Veronika mit dem Schweißtuch", „Jesus wird ans Kreuz genagelt", „Jesus stirbt am Kreuze" und „Kreuzabnahme". Wie bei dem kleineren Kreuzweg des Künstlers, der sich mehrfach mit diesem Thema befaßte, packt die dem Gehalt entsprechende kraftvolle Herbheit der Gestaltung in den Formen wie den dunkel glutenden, in ihrer malerischen Gelöstheit wie Kirchenfenster von wuchtigen schwarzen Konturen durchsetzten Farbklängen von Rot, Grün und Blau, von kreidigem Weiß und Goldgelb hier und da aufgelichtet. Die Dramatik der innerlich erlebten Szenen setzt sich in die bewegten Spannungen ihrer Liniengefüge unmittelbar um. Von durchseeltem Ausdruck sind auch die im wesentlichen durch die Bleifassungen gegebenen Umrisse zweier Glasbilder, „Maria unter dem Kreuze" und „Auferstehung" von J. Strater, in welchen gedämpfte Töne von Blaugrau und Braun, neben akzenthaftem Rot, sowie lichteren Gläsern in der Gestalt des Auferstandenen vorwiegen. Ein großer Wandbehang mit einer Pietàdarstellung, gleichfalls von herber Farbgebung und Stilisierung, steuerte die Bildstickerin Helene Savelsberg, eine Schülerin W. Rupprechts, bei, einen monumentalen Schriftbehang H. Sommerer.

Ein Pietàmosaik von Helene Lüdenbach ist von Eigenart in der auf die Köpfe und Oberkörper der Madonna und Christi — über den sich erstere tief hinüberbeugt — knapp zusammengedrängten Darstellung, die sich mit schwarzen und grauen Steinen apart von goldenem Grunde abhebt. Dieselbe Künstlerin stellt in einem geschnitzten plastischen Kopf von leidvoll in sich gekehrtem Ausdruck „Das Gesicht der Ostkirche" dar, wozu eine gleichfalls knapp geformte, im Ausdruck des Schmerzens starke Pietàplastik kommt. Weitere plastische Pietàgruppen finden sich von H. Holst und J. Hehl, der auch eine Kreuzigungsgruppe (Keramik), mit den Schächern und den Gestalten unter dem Kreuze zur Einheit gefügt, ausstellt. Den unter dem Kreuz zu Boden gestürzten Christus hat H. Minkenberg in Ton geformt, nebst einem Grablegungsrelief. In neuer Auffassung gestaltete Martha Sträter das Gleichnis von den klugen und den törichten Jungfrauen als Doppelstatue; zudem zeigt sie eine kraftvolle holzgeschnitzte Madonna. Ein großer herber Bildschnitt „Judaskuß" stammt von W. Mellmann, ein Schnitt „Heilige Familie" von Pater Wolfram Plozke O. P., St. Agnes mit dem Lamm und St. Theresia vom Kinde Jesu gibt in primitiver Stilisierung und verhaltener Farbigkeit Agnes Decker in einem Bild gemeinsam wieder.

K. G. Pfeill

## NEUE CHORFENSTER IN ST. APOSTELN, KÖLN

Als Abschluß des großen Fensterwerkes Professor Heinrich Dieckmanns in St. Aposteln, Köln, über das bereits in dieser Zeitschrift berichtet wurde, entstanden drei neue Chorfenster, die, im beherrschenden Mittelpunkt des Ganzen, Christus König, zu seiner Rechten Petrus und zu seiner Linken Paulus zeigen. (Abb. S. 235). Die frontal ausgerichtete statuenhafte Haltung der Christusgestalt, welche die durchbohrte rechte Hand vor der Brust geöffnet hält, erscheint durch seitliche Drehung des linken Fußes wieder gelöster; das Haupt, mit lichtfarbigem Heiligenschein, umschweben zwei Engel. In Angleichung an den Goldmosaikbelag der Chorwände und der Wölbung ist das Fenster in sonnenfarbig goldgelber Farbstimmung gehalten, die, von roten und blauen Akzenten durchsetzt, sich einerseits nach Braun vertieft, andererseits zu orange- und lilagrauen Nuancen abklingt. Von der Christusgestalt ausgehende goldgelbe Strahlen setzen sich in den zwei seitlichen Fenstern fort, die in ihrer violettbzw. blaugrauen Tönung, belebt von Dunkelrot und Blau, gegenüber dem mittleren farbig gedämpfter sind. Petrus hält in der Linken den Schlüssel, in der Rechten das umgekehrt aufgestützte Kreuz, Paulus das Schwert; die beiden Apostelfürsten haben ihre Häupter Christus zugewandt. Als Nebenfiguren sieht man u. a. bei Petrus die Magd mit dem krähenden Hahn. Gegenüber den mehr mosaikartigen Schiffenstern mit ihren stärker lichtdurchlässigen Scheiben haben diese drei farbig gedämpfteren Fenster — zwecks einheitlicher Gesamtwirkung des Chores — gobelinartig fließenden Charakter und stellen einen der Würde der altberühmten Kirche angemessenen wirksamen Schmuck für letztere dar. Die Ausführung lag in Händen des Kölner Glasmalers F. X. Reuter.

K. G. Pfeill

## NEUORDNUNG DER DÜSSELDORFER STÄDTISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN

Die Stadtverwaltung Düsseldorf führt eine grundlegende Neuordnung nebst weiterem Ausbau der Gemäldegalerie des Kunstgewerbemuseums und des Hetjensmuseums der Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf durch; nach Beendigung des ersten wichtigen Abschnittes dieser Arbeit sind die genannten Sammlungen jetzt wieder eröffnet worden. In einer aus diesem Anlaß im Kunstpalast Düsseldorf stattgehabten Feier legte der Kunstdezernent der Stadt Düsseldorf, Stadtrat Ebel, die Grundsätze der im Gange befindlichen Neuordnung dar und gab einen Überblick über das bisher Erreichte. Der zweite Abschnitt der auf weite Sicht eingestellten Arbeit wird sogleich in Angriff genommen werden.

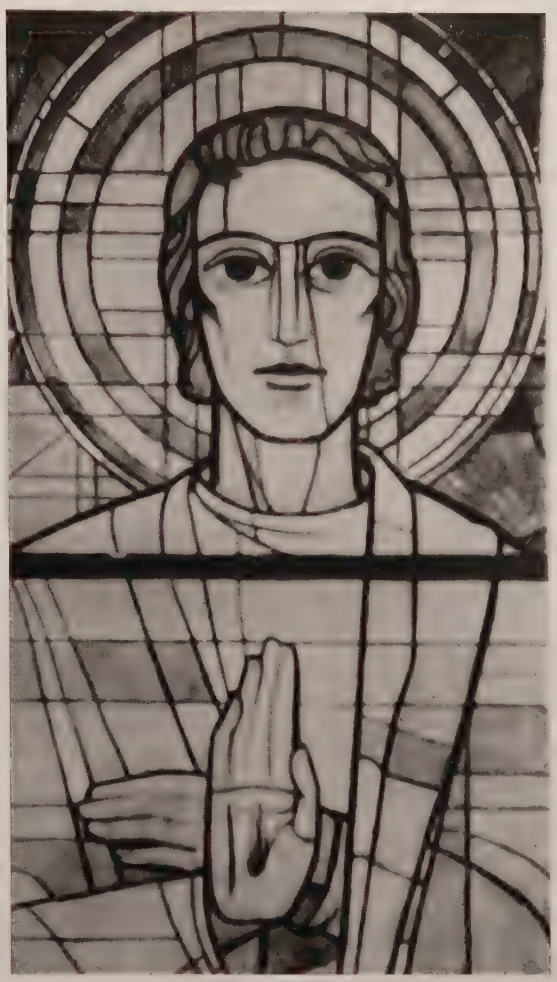
Das westliche Museumsgebäude am Ehrenhof beherbergt wie bisher im Untergeschoß das Kunstgewerbemuseum mit der Skulpturensammlung, deren Aufstellung sich infolge zahlreicher Neuerwerbungen nach stammesgemäßen Gesichtspunkten durchführen ließ. So bietet sich ein Überblick über die spätmittelalterliche deutsche Plastik jeweils in Bayern, Österreich und den böhmischen Grenzlanden, im niederrheinisch- (bzw. niederländisch-) westfälischen Kulturkreis, im fränkisch-thüringischen sowie dem mittelrheinischen (Köln) und dem oberrheinischen Gebiet samt Schwaben, wobei eindrucksvolle Madonnenfiguren aus drei Jahrhunderten im Vordergrund stehen. Im Nordflügel befindet sich niederländisches und deutsches Kunstgewerbe, nebst Plastiken des Barock und in den anstoßenden

Räumen Kunstgewerbe der romanischen Völker und des islamischen Orients. Die in den vorgelagerten Kabinetten befindlichen reichhaltigen Fachabteilungen wurden übersichtlicher gestaltet.

Das Obergeschoß des westlichen Museumsgebäudes birgt die Düsseldorfer Gemäldegalerie des 16. bis 19. Jahrhunderts, deren erster Teil eine in ihrer Art wohl einzige Barockgalerie des 16. bis 18. Jahrhunderts bildet, welche die Entwicklung der Barockmalerei bei den germanischen und romanischen Völkern zeigt. Im Eingangsraum befinden sich Bildnisse der fürstlichen Begründer der Kunst- und Museumsstadt Düsseldorf, darunter das von J. Fr. Douven gemalte lebensgroße Reiterbild des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, des Schöpfers der ersten Düsseldorfer Galerie (1703). Nach hundertdreißigjähriger Abwesenheit gelang es, das für Düsseldorf so wertvolle Bildnis jetzt wieder zurückzuerhalten. — Es folgt die Malerei des 19. Jahrhunderts mit bekannten Vertretern der Nazarener, der Romantiker und der bürgerlichen Malerei. Anschließend kommt man zu den Malern der Düsseldorfer Schule; Alfred Rethel mit seinen Entwürfen zu den Karl-Fresken im Aachener Rathaus blieb ein besonderer Raum vorbehalten.

Das gesamte Obergeschoß des Kunstpalastes nimmt jetzt die Keramikschau (Steinzeug, Fayencen und bleiglasierte Irdenware) des Hetjens-Museums ein, die u. a. durch den Erwerb der berühmten Sammlung deutscher Fayencen von O. Riesebieter und die Dauerleihgabe des Sammlers Professor A. Spiethoff, Bonn, im Umfang um ein Vielfaches vergrößert wurde. Damit wurde das Museum die größte Keramikschau Westdeutschlands. Die Eröffnung einer Galerie der Neuzeit (20. Jahrhundert), die hauptsächlich den nordwestdeutschen Raum berücksichtigt, wird in Kürze folgen.

Eine zusammenfassende Darlegung der Museumspolitik der Stadt Düsseldorf seit der nationalen Erhebung stellt das von Stadtrat Ebel und Museumsdirektor Dr. Hupp verfaßte Tafelwerk „Drei Jahre Museumsarbeit in Düsseldorf" dar, das mit Unterstützung des Düsseldorfer Museumsvereins und ungenannter Gönner gedruckt wurde. K. G. Pfeill



CHRISTUS. AUSSCHNITT. GLASFENSTER AUS DEN CHORFENSTERN IN ST. APOSTELN, KÖLN
Entwurf: H. Dieckmann, Köln. Ausführung: F. X. Reuter, Köln

## DER MALER ADOLF JUTZ

Daß ein Mensch auf einer verlassenen Insel Stimmen hört, die aus den Wolken kommen, das ist ein wunderbarer Vorgang, den die Malerei immer wieder erzählt und seit Dürers Darstellung der Offenbarung, die Johannes auf Patmos hatte, ist das Eindringen der fremden Stimme in die Welt mit aller Feierlichkeit der malerischen Phantasie ausgestattet worden.

Der Maler Adolf Jutz, der im Münchner Kunstverein ausstellte, schildert die Männer, zu denen die fremden Stimmen dringen, die Evangelisten, als Menschen der inneren Gesichte mit einer Verhaltenheit, Abgeschlossenheit und Versunkenheit, die spröd ist, wie seine ganze Malerei. In seinen Landschaften erzählt der zäh sich führende Pinsel mit einer still wirkenden Kraft, wie die Erdfalten aufgebaut sind, wie sich die Wälder vor dem Himmel stumm erheben, wie die Straßen und die Feldergevierte eine ästhetische Erscheinung ausmachen.

Die Menschen, die er malt, haben lange schmale Köpfe. Bei den italienischen Manieristen sind solche Köpfe schon einmal dagewesen. Aber Jutz hat nicht die manieristische Eleganz und die hohe, nobel überzüchtete Spätreife. Er will die Mühe eines neuen Beginnens auf sich nehmen, das schwer trägt an Erinnerungen und das nichts durchgehen läßt, was leichtgefallen wäre.

Von den Menschen, die er malte, haben ihn die stillen, lauschenden, in sich geneigten am meisten angezogen. Er malt gern Frauen, die schon in der zweiten Hälfte des Lebens wandeln, in der Hälfte des Lebens, in der man das Zuhören und die Geduld lernt. Und er genießt das Schimmern der Seidenkleider als ein Maler, der seine stillen Modelle behutsam mit der stillen und alten Pracht der eingedunkelten Farben umgibt.

Und immer wieder hat er Evangelisten gemalt. Obwohl das Eintreten eines überirdischen Wortes in die Welt, obwohl das Eintreffen des Wunders am menschlichen Ohr unsichtbar gedacht werden muß, ist das außerordentliche Betroffensein und das ganz ins Hinhören erstreckte Wesen der Evangelisten eine malerische Situation, die der

Phot. Haus der Rhein. Heimat, Köln

STEPHAN LOCHNER: WEIHNACHTSBILD
Im Besitze der Erben von der Heydt in Godesberg

Maler Jutz in ihrem Typischen zu ergründen sucht. Ein geringes Neigen des Kopfes und die in Entrückung geschlossenen Augen sagen, was zu sagen ist. Der Federkiel ist das einzige Gerät, das auf den Brustbildern vorkommt. Ein schlichter zeitloser Rock bekleidet die lauschenden Männer. Die Farben fallen ins Dunkle. Eine kleine Helligkeit auf der Stirn läßt das Dunkle noch schweigender und noch stimmerfüllter empfinden. Ohne Attribute, ohne Zeremoniell und ohne Apparat sind diese Evangelisten geschildert, nicht als Bilder für die großen Altäre, sondern als in sich gekehrte Bilder von einer fast privaten Frömmigkeit.

Ernst Kammerer

## Forschungen

### ZWEI WEIHNACHTSBILDER DER ALTKÖLNISCHEN MALERSCHULE

Die von Museumsdirektor Dr. Otto Helmut Förster mit großer Liebe und Umsicht zustandegebrachte Stephan-Lochner-Ausstellung, die das Werk des größten Kölner Malers in nie vorher gesehener Vollständigkeit im Wallraf-Richartz-Museum während der Sommermonate vereinigte, hat auch wenig oder gar nicht bekannte Bilder des Meisters zum Vorschein gebracht. Unter diesen nimmt ein kleineres Weihnachtsbild, das die Erben von der Heydt in Godesberg herliehen, einen besonders hohen Rang ein. Es ist ein Frühwerk (Abb. S. 236).

Maria kniet betend in tiefblauem Kleide und Mantel vor dem neugeborenen Kinde, das auf einem weißen, mit Kreuzen bestickten Tuche liegt. Der blaue Mantel der Madonna breitet sich in weichem Gefälte über nahezu den ganzen Vordergrund. Hinter ihr baut sich die zerfallene Strohhütte auf, durch deren Fenster drei blaugekleidete Engel hineinschauen. Vier andere Engel haben sich in dem durchlöcherten Strohdache eingenistet und singen das Gloria in excelsis. Hinter der Raufe sieht man Ochs und Esel, deren Köpfe zu kurz geraten sind. Das ganze Bild ist eine Komposition in leuchtendem Blau. Ein derber Gegensatz dazu ist das Braun des Bodens und das Rot der Pfosten. Feiner und weicher sind dagegen die Töne des Hintergrundes links zusammengestimmt. Dort geht der Blick über die drei Hirten, welche die Botschaft des Engels hören, und dann hinweg über eine Schafherde weit in die Ferne bis zu einer Stadt mit Türmen und Mauern. Mit den einfachsten Mitteln gibt Lochner hier, ähnlich wie bei dem Einzuge der Seligen in den Himmel, auf dem Weltgericht die Illusion einer großen Tiefe. Dicht gereiht, Rücken an Rücken, nichts als Schafe, und dahinter, scheinbar in unendlicher Ferne, die Stadt. Ähnlich wird in burgundischen Buchmalereien der Zeit das Tiefenproblem gelöst. Auch die derben Gestalten der Hirten in ihrer realistischen Wiedergabe verleugnen nicht ihre Herkunft aus Burgund.

Die Rückseite des Bildchens zeigt auf zinnoberrotem Grunde in weit flüchtigerer Ausführung den Gekreuzigten mit Maria und Johannes. Christus, bräunlichgrau von Hautfarbe, hat ein weißes Lendentuch und wenig ausdrucksvolle Gesichtszüge. Auch die Madonna hat bräunliche Gesichtsfarbe. Sie trägt ein Kleid von grauvioletter Farbe und darüber einen Mantel, dessen weiße Farbe blaue Schatten aufweist und blaugrün gefüttert ist. Johannes hat einen dunkelgrünen Rock und karminroten Mantel mit hell braungrauem Futter. Das Bild ist auf Eichenholz gemalt und war früher im Besitze der Prinzessin Georg von Sachsen-Altenburg.

Deutlich zeigt sich hier des Künstlers Bestreben, ein Farben- und ein Raumproblem zu lösen. Für beide Probleme fand er aber nur eine recht primitive Lösung: farbig bringt er sein Bild auf einen wirksamen Klang durch den Gegensatz der beiden Haupttöne Blau und Braun. Auf die gleiche einfache Weise löst er das Problem der Raumwirkung, indem er mehrere Tiefenzonen schafft (Madonna, Kind, Raufe, Ochs und Esel, Rückwand des Stalles, Engel im Fenster), während er links bei der Wiedergabe des Fernblicks den Erdboden von Braun zu Braungrün, dann zu Gelbgrün abstuft und als Distanzträger vor allem die weißen, wolligen Körper der Schafe benutzt. So scheint die Stadt in unendlicher Ferne zu liegen.

Auch seine Versuche, alles naturwahr zu schildern, bleiben auf ungefähre Angabe eines Faltenwurfes, des Körpers des Christusknaben, des Holzwerkes des verfallenen Stalles und der über den Stallboden verstreuten Strohhalme beschränkt. Eher geht er bei der Schilderung der grobschlächtigen, derben Gestalten der Hirten bis an die Grenze dessen, was er unter Naturwahrheit ver-

Phot. Haus der Rhein. Heimat, Köln

SCHULE LOCHNERS: OBERSEITE EINER BURSE MIT WEIHNACHTSBILDERN. KÖLN, DIÖZESANMUSEUM

steht. Ihm kommt es mehr auf die Stimmung an, auf die Verherrlichung der Gottesmutter und des Christuskindes und auf ein gefühlsmäßig erfaßtes Schönheitsideal, das dem Realismus nicht mehr zugesteht, als unbedingt nötig ist.

Von Lochners Darstellung abhängig ist das Weihnachtsbild aus dem großen Altarwerke für das Kloster Heisterbach im Siebengebirge, jetzt in der Münchener Pinakothek, das die Darstellung vereinfacht, indem Engel und Hirten weggelassen werden. Die Gesichtsbildung der Madonna, die in Lochners Weihnachtsbilde der Madonna mit dem Veilchen entspricht, ist hier verallgemeinert, aber das Kind stimmt mit Lochners Darstellung überein.

Nicht durch so hohe Schönheit des Liniengefüges, nicht durch so ruhige Breite und durch so ungehemmtes Hinströmenlassen der Farbenklänge sprechen die anderen Werke Lochners zu uns, an denen seine Schüler und Nachfolger beteiligt sind, die er alle an schöpferischer Phantasie und Reichtum der Palette übertrifft. Zu diesen der Werkstatt des Meisters gehörigen Bildern zählen wir ein Weihnachtsbild aus dem Pfarrhause zu Niederberg im Kreise Euskirchen, das Clemen in den Kunstdenkmälern der Rheinprovinz IV. abbildet (Abb. S. 237).

Im weltentlegenen Pfarrhause zu Niederberg war das reizende Bildchen nicht nur der Besichtigung durch die Allgemeinheit entzogen, sondern auch in Gefahr, durch Unkenntnis verlorenzugehen. Deshalb ist es sehr zu begrüßen, daß das Kölner Diözesanmuseum es im Jahre 1927 erwarb und dadurch dem Studium zugänglich machte. Das nur 21,5 zu 19 cm messende Bildchen ist in Ölemulsionstempera ausgeführt.

Hier liegt das Kind auf freiem Felde, in einer Wiesenmulde zwischen den knienden Eltern. Maria trägt keinen Kopfschleier, und ihr langes, goldblondes Haar fließt wellig über die Schultern.

HOLZGESCHNITZTE BIENENSTÖCKE: HOHERPRIESTER, MOSES, SIMEON. DORF HÖFEL, SCHLES.

Joseph trägt im Gegensatz zu Maria keinen Heiligenschein. Oben in der Mitte erscheint klein, in einem hellblauen Halbkreise das Brustbild Gottvaters, goldene Strahlen entsendend. Im Hintergrunde kniet rechts ein Hirte, erstaunt den Blick nach oben richtend, von wo ein Engel heranschwebt und die frohe Botschaft: „Puer vobis est natus in Bethlehem" (uns ist in Bethlehem ein Kind geboren) verkündet. Auf der anderen Seite schwebt ein ähnlicher Engel herab, ohne von dem jugendlichen Hirten, der sich auf seinen Stab stützt, bemerkt zu werden. Neben dem Kinde sind, winzig klein, Ochs und Esel bemerkbar. Die Komposition ist so meisterhaft wie die Verteilung der Farben.

Wie Professor Dr. W. Neuß in der Kunstgabe des Jahres 1928 des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln näher ausführt, ist das Bild die Oberseite einer B u r s e gewesen, von der es abgeschnitten worden ist. Eine solche bemalte Burse, die bei der heiligen Messe verwandt wurde, besitzt noch der Viktorsdom in Xanten. Sie zeigt eine figurenreiche Kreuzigung und steht dem Kölner Meister des Marienlebens nahe. Die Darstellung auf unserem Weihnachtsbildchen geht auf die „Revelationes" der heiligen Birgitta von Schweden, der großen nordischen Seherin, zurück († 1373), die einen weitgehenden Einfluß auf die ganze christliche Welt ausgeübt hat. Das offene Haar Mariens, das Tuch, auf dem Christus liegt, entspricht der Vorstellung der „Revelationes".

Das Gesicht der Madonna gleicht der Maria der Verkündigung auf dem Außenflügel des Dombildes. Mit der Verkündigung hat dieses Bild auch das Streben nach äußerster Vereinfachung gemeinsam, wie es wohl die am meisten vereinfachte Darstellung der Geburt Christi ist, welche die deutsche Kunst hervorgebracht hat.

W. Neuß, der diesem Bildchen als erster eine feinsinnige Abhandlung (s. oben) gewidmet hat, stellt es mit Recht in die Reihe der wichtigsten Schöpfungen der Lochner-Werkstätte und hoch über die bloßen Schulbilder im allgemeinen Sinne. Es ist die selbständige Arbeit eines der begabtesten Gehilfen des Meisters.

In Lochners Werkstätte waren sicher zu gleicher Zeit, entsprechend dem mittelalterlichen Zunftbetriebe, mehrere Gehilfen beschäftigt, die dem Meister bei den Arbeiten zur Hand gehen mußten, beim Reiben der Farben, der Vorbereitung der Tafeln, des Malgrundes und des Firnisses. Kleinere und mehr handwerkliche Aufträge — so meldet eine Urkunde des Kölner Ratsarchivs von Anstreicherarbeiten gelegentlich des Besuches Kaiser Friedrichs III. in Köln im Jahre 1444 — wurden selbstverständlich von Gehilfen ausgeführt. Aus Lochners Werkstätte sind auch die köstlichen Miniaturen hervorgegangen, die ein Stundenbüchlein im Besitz des Fürsten Salm-Salm auf Schloß Anholt schmücken und ein zweites, das sich jetzt in der Landesbibliothek zu Darmstadt befindet. Auch hier fehlt nicht die Darstellung der Geburt Christi, aber sie hält sich streng an die ikonographische Überlieferung und in der Wiedergabe der Einzelheiten an das Schema der Lochnerschen Rundköpfe, während das kleine Bild aus dem Pfarrhause von Niederberg ein selbständiges Meisterwerk eines ganz bedeutenden Lochnerschülers ist. Mit Recht hebt Professor Neuß in seiner Einführung dieses köstlichen Stückes hervor, daß es berufen ist, in der Geschichte der Kölner Malerschule eine bedeutende Rolle zu spielen und daß sein Meister für die Wiedergabe der Anbetung des Kindes einen neuen und tiefen, dazu wunderbar einfachen Ausdruck gefunden hat. Walter Bombe

## SELTSAME BIENENSTÖCKE

Die echte Volkskunst in deutschen Landen ging immer schon seltsame, eigenwillige Wege. Weitab vom Strome der großen kunstgeschichtlichen Entwicklung blieb sie allein ein altüberliefertes Erbe und schloß sich eng an die bodenständige Gestaltungskraft an. Was der Bauer in langen, harten Winterabenden ersann, das schnitzte er gern in das weiche Holz. All die tiefen Gedanken um Gott und die Welt fanden ihren Ausdruck in der bäuerlichen Kunst.

So entstanden auch die eigenartigen Bienenstöcke, die wir als ganz besondere Seltenheit im schlesischen Dorfe H ö f e l antreffen. Es sind etwa 20 Figuren, von denen eine nach Berlin ins Volkskundemuseum gewandert ist. Diese holzgeschnitzten „Klotzbeuten" sind zum Teil heute noch im Betrieb als Bienenstöcke. Sie stehen im Freien, mit den Fluglöchern nach Süden. Da finden wir eine Gruppe, bei der Moses, Simeon und der Hohepriester dargestellt ist. Eine andere zeigt einen Bischof und einen Abt, die nächste Mönch und Nonne. Seitlich davon steht ein Ehepaar in der Tracht des 18. Jahrhunderts, Mann und Frau aus einem Baumstamm geschnitzt. Auch der Stifter dieser Figuren, der schlesische Bienenvater Überschäar, ist dargestellt, im „Gottestischrock" und mit dem Zylinder. Ein bäuerliches Paar, ferner Schäfer und Wächter vervollständigen die seltsame Sammlung.

Alle diese Figuren sind aus Holz geschnitzt und mit kräftigen Farben bemalt. Man darf wohl zwei Werkstätten unterscheiden, von denen die eine im 17., die andere im 18. Jahrhundert tätig war. Es sind bäuerliche Fäuste, die hier die Fülle ihrer bodenständigen Eigenart aufgezeigt haben. Reich an phantasievollen Einfällen sind die Figuren, seltsam genug ist die erzählende Fülle des Beiwerkes. In der kunstvollen Art der Gestaltung, in den prachtvoll und ausdrucksvoll geschnitzten Ge-

sichtern offenbart sich so recht die phantastisch schöpferische Art des schlesischen Menschen. Bei der geschickt gewählten farbigen Bemalung der Figuren und ihres Beiwerkes ist der Einfluß barocker Kirchenkunst unverkennbar. Der besondere Wert dieser Figuren ist aber darin zu suchen, daß uns in getreuer Weise bäuerliches Leben, dörfliche Trachten und bodenständige Denkweise zum Ausdruck gebracht werden. Neben der Kunst des Schnitzmessers bewundern wir in diesen Darstellungen den phantasiereichen Farbenschatz der Handwerker. Rechte schlesische Art hat sich in diesen Werken ein Denkmal gesetzt. Denn wir erkennen darin die Liebe für absonderliche Gedanken und geheimnisvolle Zusammenhänge. Schlesien ist das Land der Mystiker und der Gottsucher. Zu Angelus Silesius und Jakob Böhme treten die beiden Hauptmann und auch Hermann Stehr gehört zu denen, die tief in der Stille ihren eigenwilligen Gedanken nachgehen.

Diese „Zwölf Apostel" sind nicht die einzigen solch sonderbarer Bienenstöcke, aber sie sind die schönsten. Es gibt noch andere Beispiele, Adam und Eva, Türken und Mohren, Soldaten und Jäger. Immer wieder treten geistliche Figuren auf oder Darstellungen aus dem Alten Testament. Des Schlesiers Hang zum Ausschmücken und Verzaubern findet immer neue Objekte seiner künstlerischen Betätigung. So geht der Weg durch die breiten prächtigen Gefilde der barocken Kunst. So sind Volkskunst und Glaubenskraft aufs innigste vereint, weil sie aus dem Alltag hinauswuchsen in die unendliche Ferne sternenhoher Unendlichkeit.

Fritz Wiedermann

HOLZGESCHNITZTE BIENENSTÖCKE: BISCHOF UND PFARRER. DORF HÖFEL, SCHLESIEN

# Personalnachrichten

## KIRCHENBAUMEISTER PROF. OTTO SCHULZ-NÜRNBERG

60 Jahre alt

Am 13. März dieses Jahres feierte in Nürnberg ein Baukünstler seinen 60. Geburtstag, dessen Name als Kirchenbaumeister in deutschen Gauen, in erster Linie in Nordbayern, guten Klang hat: es ist Prof. Otto Schulz, der Architekt und Lehrer an der Staatsschule für angewandte Kunst in Nürnberg. Er, der geborene Schlesier, ist in dieser Stadt mit ihrem spezifisch gotischen Einschlag längst, seit drei Jahrzehnten, heimisch geworden; er hat sich in ihr aber auch durch seine schöpferische Tätigkeit als Kirchenbaumeister ein Denkmal gesetzt, das die Zeit überdauern wird. Wir brauchen ja nur an die Wiederherstellung der Nürnberger Sebalduskirche und der Lorenzkirche zu erinnern, um die künstlerische Persönlichkeit Prof. Otto Schulz' von vornherein ins rechte Licht zu stellen. Wenn wir dazu noch verraten, daß Otto Schulz in seiner Jugendzeit als Maurerlehrling gearbeitet hat, dann ist die Behauptung gerechtfertigt, daß es sich bei diesem Kirchenbaumeister nicht nur um einen Theoretiker, sondern auch um einen Praktiker im Sinne des Wortes handelt, um einen Architekten, der den stolzen gotischen Bauwerken kirchlicher und profaner Kunst dieser Stadt kunsttheoretische und architektonisch-praktische literarische Untersuchungen gewidmet hat. Mit der Restaurierung von stolzen Kirchen, von berühmten Domen, hat das Lebenswerk dieses Mannes frühzeitig begonnen, das gepaart ist mit tiefer Verehrung für das Alte, Traditionelle und großem Verständnis für die Bauerfordernisse unserer Zeit. Als sich Otto Schulz — nach seiner Tätigkeit bei dem Münchner Architekten Prof. G. Hauberrisser in München und an der Obersten Baubehörde dortselbst — im Jahre 1904 in Nürnberg niederließ, um hier unter der Oberleitung des bekannten Dombaumeisters Prof. Schmitz die örtliche Bauleitung bei den Wiederherstellungsarbeiten an St. Lorenz zu übernehmen, da war dies der Anfang eines eigenpersönlichen Baukunstprogramms für die neuzeitliche Sakralarchitektur nicht nur in Nürnberg, sondern auch im übrigen Franken und in der benachbarten Oberpfalz. Die Formensprache des Mittelalters, der Gotik, sprach in Nürnberg so eindringlich zu Otto Schulz, daß er zum gründlichen Kenner gotischen Bauens wurde.

Die Tätigkeit Otto Schulz' in Nürnberg fiel in ihren Anfängen zusammen mit einer ausgedehnten Betätigung des Genannten als Kirchenbaumeister in Franken. In Nürnberg baute Otto Schulz, der 1908 zum Professor der damaligen Nürnberger Kunstgewerbeschule ernannt worden war, eine größere Anzahl von Kirchen, so die St.-Michaels-Kirche, die kath. Kirche in der Gartenstadt, die Notkirche St. Joseph am Rechenberg, die Kriegergedächtniskirche St. Ludwig in Gibitzenhof. Daneben wurde er der Schöpfer mehrerer stilvoller Nürnberger Pfarrhäuser, ferner der Kreisrealschule in der Sielstraße, der Frauenarbeitsschule in der Färberstraße und einer erheblichen Anzahl von Wohn- und sonstigen Bauten. Alle seine Bauten zeichnen sich dadurch aus, daß sie ohne gro-

ßen Formenaufwand jeweils der Umgebung harmonisch angepaßt sind. Eine größere Anzahl Nürnberger Kirchen wurde unter seiner Leitung instand gesetzt. Seit dem Rücktritt von Prof. Geheimrat Schmitz leitete Prof. Otto Schulz die Wiederherstellungsarbeiten an St. Lorenz; er wurde zum Betreuer der Nürnberger Kirchen schlechthin. Als solcher machte er sich verdient um die Wiederherstellung der Kirchen zu St. Martha in der Königsstraße, zu St. Jakob in der Ludwigsstraße, zu St. Egidien, zu St. Peter, zu Hl. Geist und zu Unserer Lieben Frau am Adolf-Hitler-Platz. Ein halbes Dutzend schöner Pfarrhäuser zu Nürnberg verdanken ihm ihre Entstehung, desgleichen der Neubau des Warenhauses am Weißen Turm, dessen Außengestaltung er übernahm.

Auch im übrigen Franken hat sich Prof. Otto Schulz außerordentlich fruchtbar und segensreich betätigt, so in Kitzingen (Prot. Kirche und Rathausumbau), in Rüdenhausen (Instandsetzung des fürstl. v. Castellschen Schlosses), in Rothenburg o. d. T. (Türme von St. Jakob), in Schweinfurt (St.-Johannis-Kirche), in Ansbach (St.-Johannis-Kirche) und in Bamberg bei der Restaurierung der Domtürme. Kempten, Kaufbeuren und Schwäbisch-Gmünd weisen ebenfalls Um- und Neubauten von Otto Schulz auf. Im Deutschen Museum zu München übernahm er die Ausstattung mittelalterlicher Räume, wofür ihm der Goldene Ehrenring verliehen wurde (1926). In einer größeren Zahl von Wettbewerben wurde er Preisträger, auch sonst wurden ihm Auszeichnungen und Ehrungen zuteil. Unter seinen literarischen Arbeiten befinden sich auch solche über die „Wiederherstellung der Sebalduskirche" und über „Baugeschichtliche Merkmale an der St.-Lorenz-Kirche in Nürnberg", ferner Arbeiten über Denkmalspflege und Bauwesen. Wassertrüdingen, Moggast in der Fränk. Schweiz, Pegnitz, Gräfemhäusling, Thalmäßing, Schwabach, Kirchröttenbach, Allersberg, Heideck, Heidingsfeld, Burgebrach, Amorbach sind von den unzähligen nordbayerischen Orten, in denen Otto Schulz gebaut hat, nur eine Auswahl. Überall, wo wir auf die Kunst dieses hervorragenden deutschen Architekten und Kirchenbaumeisters stoßen, erkennen wir das große Maß von Selbstverleugnung und Einfügung in die Absichten des alten Baumeisters, das bei der Durchführung von Restaurierungsarbeiten sakralen Charakters unerläßlich ist.

August Sieghardt

## UNIV.-PROF. JOHANN RANFTL †

In Graz ist am 7. März der Nestor der christl. Kunstgeschichte und Archäologie gestorben. Am 25. Dezember 1865 in Wundschuh geboren, 1888 zum Priester geweiht, begann Ranftl als Literarhistoriker. Seine Dissertation „Ludwig Tiecks Genoveva als romantische Dichtung" ließ schon die auffallendsten Eigenschaften seines kritischen Geistes erkennen. Einfühlung und sachlich kritische Stellung sind die wesentlichen Merkmale aller seiner Arbeiten geblieben. Bald wandte er sich neben den literarhistorischen Arbeiten auch den kunsthistorischen zu. Eine Reihe hochbedeutsamer Publikationen ließ Prof. Ranftl, der im Oktober 1919 Konservator Dr. Johann Graus als Univ.-Doz. für christl. Archäologie und Kunstgeschichte auf der Grazer Alma mater gefolgt war, erscheinen. Aus der langen Reihe seien nur kurz genannt: „Das Inkarnat auf venezianischen Bildern", „Ein Grazer Luini", „Die Hl. Katharina von Siena in der sienesischen Kunst", „Präraffaelitische Studien", „Denkmalschutz und Denkmalpflege", „Christusbildstudien", „Über die Kunstanschauungen in Baldassare Castigliones Cortegiano", „Hans Thoma in seinen Lebenserinnerungen" und die Publikation über den steirischen Nazarener „Kurz Thurn-Goldenstein". Seine wissenschaftlichen Verdienste wurden u. a. auch durch die Ernennung zum außerordentlichen Univ.-Prof. am 27. Februar 1925 anerkannt. Ein Herzenswunsch des bescheidenen Gelehrten war die Errichtung eines Seminars für christl. Archäologie und Kunstgeschichte. Die Geschichte der christlichen Kunst ist nicht nur für den Theologen, sondern ebenso auch für den Historiker von allergrößter Wichtigkeit. Gerade diese Wissenschaft ist in einem ganz hervorragenden Ausmaße geeignet, Heimatgeschichte und Heimatpflege zu vertiefen, die stärksten Grundpfeiler jeder vaterländischen Volksbewegung. Am 15. Mai 1927 promovierte Ranftl zum Ehrendoktor der theologischen Fakultät.

Dr. Binder

# Neue Kunstwerke

## RELIGIÖSE BUCH- UND SCHRIFTKUNST

Ein geschriebenes Blatt wurde in Alt-China einst nicht weggeworfen. So groß war die Ehrfurcht vor der darin beschlossenen Welt des Geistigen. Im 11. und 12. Jahrhundert wurden für Missalien Weinberge, Wiesen und Wälder gegeben, wie Pfarrer Pfeffer, Lautlingen, der Vorsitzende des Vereins, in einem seiner Referate ausführte. Zu allen Zeiten waren Bücher „Schmuckstücke der Kirche, Waffen der Gottesgelehrten, Schatzkammern der Doktoren, Vermittler des Heils, Lichtquellen des Glaubens". (Abraham a Sankta Clara.)

Die erste Abteilung der Ausstellung des Kunstvereins der Diözese Rottenburg in Rottenburg „St. Meinrad" wurde bestritten vom Rudolf-Koch-Kreis und seinen Schülern, von diesen besonders wieder durch Alfred Riedel, Freiburg i. B. Hier wurde die Schrift teils als festlich-dekorative Schönheit, eingewoben in Wandbehänge, sodann gedruckt oder geschrieben und gemalt vor Augen geführt, aber auch im Dienste bestimmter Lebensanlässe in Familie und Beruf, bei Ehrungen und Einladungen, überhaupt bei schicksalhaften Stunden, die jedem aus uns irgendwie beschieden sind und die wir lösen möchten aus den Zonen der überkommenen entseelten „Drucksache".

Etwas von der hohen, reinen Atmosphäre edelster Geistesgeschichte lag über dem Landsee-Zimmer der Ausstellung des Kunstvereins der Diözese Rottenburg. Hier zeigte der Vorstand des Diözesankunstvereins alte Buchkunst, bisher nicht zugängliche Schätze der Rottenburger Diözesanbibliothek, der Bibliothek des Rottenburger Priesterseminars und des Tübinger Wilhelmsstifts, kostbare Handschriften und Frühdrucke auf Pergament und Papier, so Missalien aus der Zeit um 1500, einen venezianischen Vulgatadruck aus dem Jahre 1495, ein Gebetbuch aus dem Ende des 15. Jahrhunderts mit handkolorierten Holzschnitten. Die ganze

Entwicklung des Bibeldrucks und des Gesang- und Andachtsbuchs wurde aufgezeigt.

Die neue Buchkunst wurde vor allem vertreten durch Altmeister wie Professor Rudel, Tübingen, vormals an der staatlichen Kunstgewerbeschule Elberfeld, und Karl Hirth, Tübingen. Diese Meister boten auf dem Wege des Stempeldrucks, vorab in den Kleinwerken, Wirkungen, als ob zartleuchtendes, goldfunkelndes Perlengeschnür über die grünblaue, braune oder den verhalten roten Leder- oder Leinwandgrund ausgestreut worden wäre.

Die Weimarer Reichsfachschule des Deutschen Buchbindergewerbes unter Leitung von Professor Otto Dorfner, gebürtig aus Kirchheim u. T. in Württemberg, war mit Arbeiten ihres Leiters vertreten, sodann mit solchen einiger Meisterschüler wie Paul Henn, Königsheim in Baden, Gottlob Trück, Dornstetten bei Freudenstadt (Abb. S. 243), G. Ilmberger aus Hausham in Oberbayern, P. Diensberg, Halle a. d. S. und anderen. Die Schule sucht das Linienornament mit dem Flächengrund in eine künstlerische Einheit zu bringen, bei bewußt feierlicher Grundhaltung des Ganzen. Die Maschine kann in diese Bereiche der beseelten, hochgreifenden künstlerischen Form nicht folgen. Hier hat der meistermäßige Arbeitsgang, hat die liebevoll gestaltende Hand das erste und das letzte Wort. Die Arbeiten von Professor Dorfner sind von besonderer Strahlungskraft des Feierlichen; seine Altarbibel: schwarzgrüner Grund mit reicher Handvergoldung der gitterartig die Fläche verspannenden Linien mag in einem Chore geradezu raumbeherrschend wirken.

Noch bewußter vom Liturgischen her kommt Willy Pingel, Leipzig; er gestattet nur der Schrift und dem Symbol Zutritt zur Fläche, beiden als Träger des künstlerischen Gedankens wie als Leitmotiv des Inhalts. Diese klaren, ungebrochenen, feierlichen Flächen antworten gleichsam dem monumentalen Klang des Raumes, sind von ihm her erfühlt (Abb. S. 242 und 243).

Etwas von der Grundhaltung festlicher Liturgie atmeten auch die Arbeiten der Kölner Arbowerkstatt: das handgeschriebene und handgemalte „Weihnachtsevangelium", das „Pange lingua" mit seiner leuchtenden Klarheit und Ruhe, die hochgestimmten „Blätter zum Kirchenjahr", die Kanontafeln. Die beiden Inhaber der Arbowerkstatt sind Schüler von Professor Schreiber, der u. a. an der Kunstgewerbeschule in Barmen wirkte. Der Name der Künstler tritt hier zurück hinter der Werkstatt selbst und läßt die handwerklich-künstlerische Note zum Leitgedanken nach außen werden.

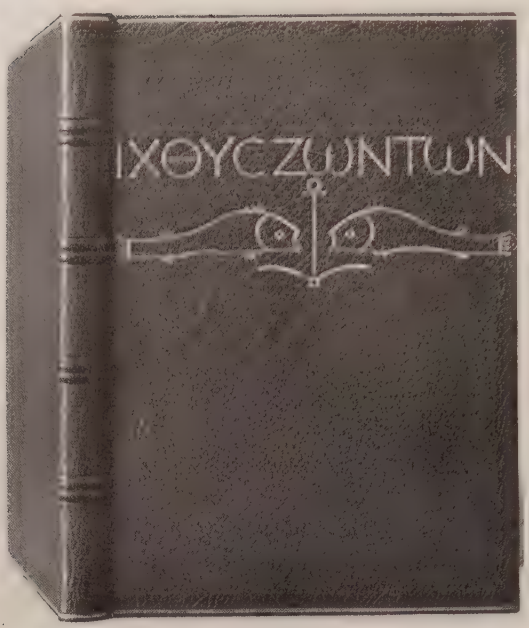
Auch die Spruchkarten der Geschwister Gorissen, Waldniel, oder des Jugendhauses Düsseldorf oder des Christkönigsverlags in Meitingen bei Augsburg atmen etwas Adeliges und Keusches, etwas Stilles und doch wieder Feierliches. Den Arbeiten der Schwester Dorothea Brockmann, OSB. Eichstätt, die u. a. ein „Taufandenken" zeigte — ganz kostbar in Anlage, Idee und Technik —, haftet etwas Zeitloses an. Das Taufandenken wurde, wie wir hören, inzwischen schon von einem Verlag zur Herausgabe erworben. K. Barth, Karlsruhe, war mit graphischen Blättern von klarer, starker Struktur vertreten.

Von ausstellenden Verlagen zeigten Herder, Freiburg, „Ars sacra", München,

PFARRER ALBERT PFEFFER, LAUTLINGEN
† 13. Januar 1937. (Vgl. den Artikel Heft 6, Seite 188)

Adolf Bader, Rottenburg, die neu betretenen Wege in der Schriftgestaltung, der Illustration, im Buchtitel und Buchschmuck; im ganzen offenbarte sich hier ein ehrliches buchkünstlerisches Streben und ein Sich-Hinwenden zu den Zeiterfordernissen der Gegenwart, und zwar in bezug auf das liturgische Buch („Maria Laacher" Missale) wie bezüglich des privaten Buches und Frömmigkeitsmales. Buchbindermeister Held zeigte gut gestaltete, von Luise Hoff, Johannes Wohlfahrt und anderen entworfene Einbände des Rottenburger „Diözesan-Gesang- und Andachtsbuches". Bezüglich dessen inhaltlicher und drucktechnischer Ausgestaltung machte der Vorstand des Diözesankunstvereins bei dem Führungsvortrag des Klerus aus Stadt und Land bestimmte Vorschläge. Das Freiburger „Magnifikat" und andere Gesangbücher erweisen das Streben auf diesem Gebiete in bezug auf zeitnahe Inhalts-, Typen- und Druckausstattung.

Endlich bleiben Schrift- und Symbolverwendung im Zusammenhang mit der Edelmetallkunst und dem textilen Gewebe zu nennen. Hier bot Emil Forster, Schwäbisch-Gmünd, gute Lösungen an Hand eines Kelches mit geschnitztem Elfenbeinnodus, mit Beschriftung und Symbolen am Fuße und an einigen guten Lösungen von Versehpatenen. Elisabeth Reischle, die im nahen Tübingen seit Jahren guter Paramentik die Wege ebnet, war mit einer Kasel und Stola vertreten, auch mit etlichen Schriftentwürfen für Fahnen, nach Vorlagen ihrer Schwester Frau Cammisar-Reischle geschaffen, die als Graphikerin einen Namen hat und mit Kanontafeln vertreten war.



WILLI PINGEL, LEIPZIG: CANON MISSAE

WILLI PINGEL, LEIPZIG: MISSALE ROMANUM

Aus Freiburg hatten Gertrudis Huber und Frida Krebs ausgestellt, beide in ihren Arbeitsgebieten längst anerkannt; sie zeigten Decken für den festlich gedeckten Tisch und Stolen.

Wandbehänge mit Schrifttexten beherrschten die großen Stirnwände des Saales und gaben ihm ein fast feierliches Aussehen. Hier kam die Kunstwarte Düsseldorf und der Rudolf-Koch-Kreis zu Ehren. Schade, daß nicht auch kleinere Vorlagen gezeigt werden konnten, Stücke, die auch der weniger begüterten Familie erschwinglich wären! Denn hier liegen große Möglichkeiten des Wohnungs- und Wandschmucks mit starken Wirkungskoeffizienten vor.

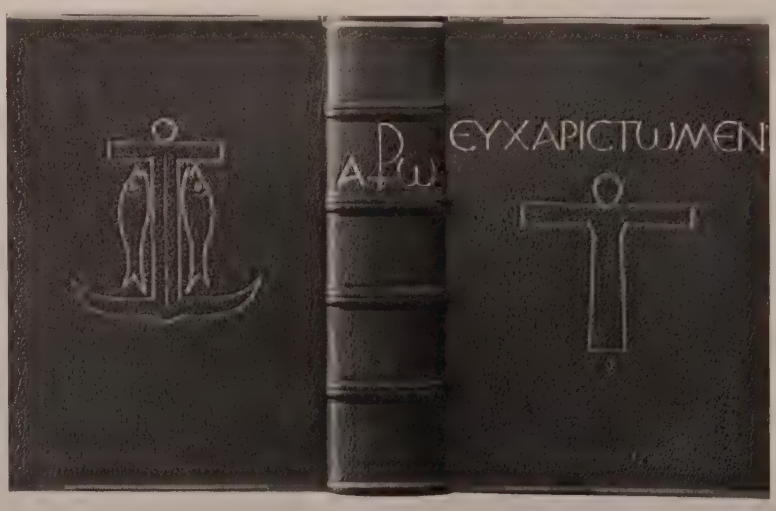
Aus der Reihe der sonstigen Aussteller sei wenigstens noch der Rottenburger Verlag „Ver sacrum" genannt, der seit zehn Jahren die religiöse Gebrauchsgraphik stark befruchtet und in Scherenschnitten von Luise Hoff mit Hintergrundmalerei und -tönung ganz reizvolle neue Wege betritt.

Der Diözesankunstverein kam zu Ehren mit einer Koje, die die neu gewonnenen Kirchen- und Pfarrstempel, Andachtsbilder, Firmungs- und andere Andenken aufzeigte und dabei immer gute alte Lösungen der früheren Zeit neben entsprechende Gegenwartsleistungen stellte.

Der Frauenbund Köln fand großen Anklang mit seinen Bemühungen, dem Verhältnis von Mutter und Kind zu dienen und Gedenktage im Familienleben auf dem Wege der Schriftkunst mit Photos alter Meister zu neuen Lösungen zusammenzuführen.

Noch sei bemerkt, daß zum geschriebenen, gemalten und gedruckten Wort auch das gesprochene Wort zum Zuge kam, einmal durch einen „Kurs für Dorfseelsorge", unter Leitung von Pfarrer Dieing, Freiburg, den Referenten für Dorfkaritas; sodann durch eine Keppler- Gedächtnisstunde mit Domprobst Universitätsprofessor Dr. Donders, Münster, als glänzendem Redner, endlich durch zwei „Evangelienspiele" von Georg Rendl, geboten von der Diözesanspielschar Stuttgart, unter Leitung von Maria Kretzer und einem Einführungswort von Pfarrer Mayerhausen. Die mit Orgelspiel eingeleiteten „Feierstunden" an den Sonntagen waren stets gut besucht.

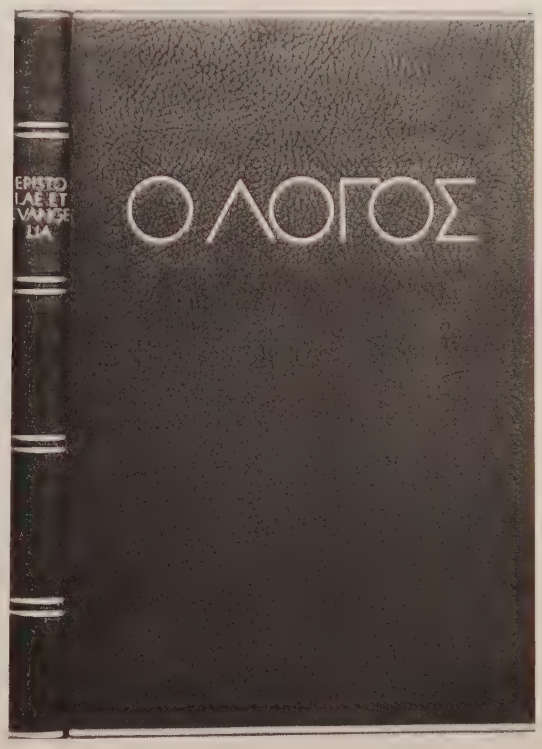
Wir schließen mit einem Wort von Rudolf Koch: „Das ist der schönste Anlaß für die Pflege der Kunst, wenn ein von Dankbarkeit überfließen-



WILLI PINGEL, LEIPZIG: MISSALE ROMANUM

des Herz in unseren schönen Gottesdiensten dem Herrn eine Zierde und einen Schmuck verleihen möchte. Da loben die Hände der Werkleute den Namen des Höchsten mit der reinsten Freude, und jeder, der das fertige Werk sieht, geht gesegnet davon und sei es nach tausend Jahren."

A. Pfeffer, Rottenburg




WILLI PINGEL, LEIPZIG: EVANGELIENBUCH

# Technische Mitteilungen

## EIN BLICK IN DIE WERKSTÄTTE EINES HOLZBILDHAUERS

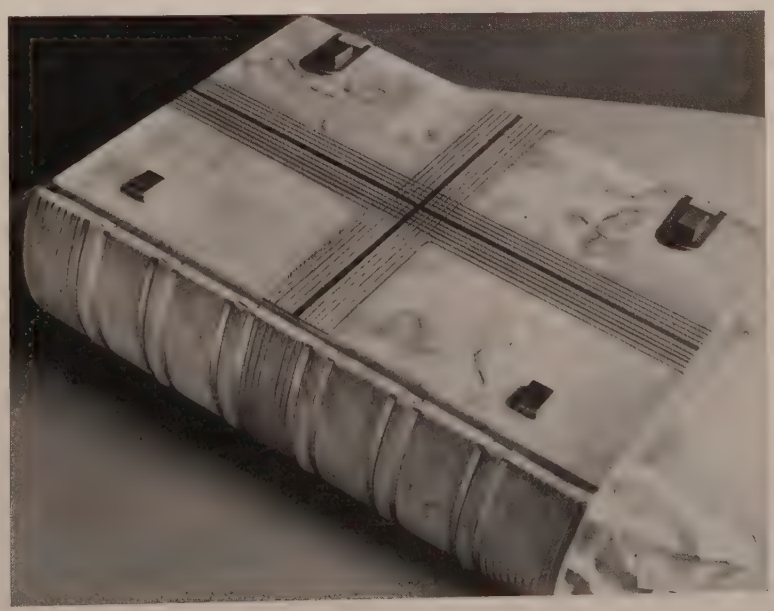
Für den kunstliebenden Laien ist es immer wertvoll, wenn er Gelegenheit hat, zu sehen, wie ein Kunstwerk entsteht.

Jeder Laie weiß, daß eine Radierung einen anderen Werdegang hat als ein Gemälde und ein Bildwerk in Holz anders entsteht als ein solches in Stein oder Bronze. Obschon alle künstlerischen Darstellungen vieles voraussetzen, was gemeinsam ist: die gedankliche Eingebung, der Entwurf, die künstlerische Empfindung und das Streben nach Ausdruck, die Beherrschung der Zeichnung und der Formen, so ist der handwerkliche Werdegang doch sehr verschieden. Es ist darum ein Unterschied, ob ein Bildwerk in Bronze, Stein oder Holz ausgeführt werden soll.

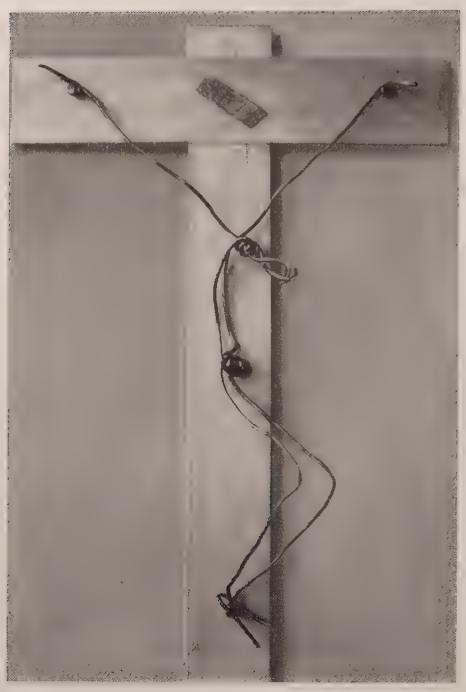
Auch besteht ein Unterschied, ob ein Bildwerk aus einem Holzblock geschnitzt werden soll oder ob es sich um eine freiere Darstellung handelt, wie etwa ein Bild des Gekreuzigten. In diesem Fall wird der Bildhauer erst seine Arbeit in Ton kneten, und dazu braucht er ein Gestell aus Draht und Eisen, das den Ton tragen muß (Abb. S. 244). Schon hierbei wird die Haltung und Bewegung festgelegt, weil spätere Änderungen viel Zeitverlust verursachen. An dieses Drahtgestell wird nun der Ton geknetet und die Körperformen durchgearbeitet (Abb. S. 244).

Bei der Darstellung des Körpers kommt es darauf an, zu wissen, wie die Knochen und Muskeln zusammenhängen (Anatomie), und daß die einzelnen Körperteile in gutem Verhältnis zueinander stehen. Mag ein Arm anatomisch richtig und gut durchgebildet sein, wenn er aber zu lang oder zu kurz ist, dann wird das Schönheitsgefühl nicht befriedigt. Das gleiche gilt für den Kopf: wenn er zu groß ist, dann wirkt die ganze Figur zwerghaft, ist er zu klein, dann wird der Ausdruck schwächer. Im Tonmodell läßt sich alles genau abwägen; erscheint die Hand zu klein, dann kann sie leicht vergrößert werden. In Holz ist dies nicht mehr möglich. Darum ist es notwendig, dies alles schon in Ton festzulegen und richtigzustellen.

Ist im Entwurf alles klar, wie die Arbeit werden soll, dann wird aus einem Stück Holz die Hauptform herausgehauen (Abb. S. 244). Einzelheiten werden zunächst nicht herausgearbeitet; es wäre schade, etwa das Gesicht anzulegen, solange man nicht überblicken kann, ob der Kopf, die richtige Größe hat. Es ist darum wichtig, die Arme, die für sich geschnitzt werden, bald anzupassen, damit man



G. TRÜCK, DORNSTETTEN BEI FREUDENSTADT, ALTARBIBEL



1. DRAHTGESTELL FÜR DAS MODELL

2. MODELLENTWURF IN TON

3. SCHNITZEN IN HOLZ
1. Zustand

4. SCHNITZEN IN HOLZ
2. Zustand

ENTSTEHEN EINES HOLZGESCHNITZTEN KRUZIFIXES

die ganze Figur übersehen kann (Abb. S. 244). Dann kann man erst die Einzelheiten ausarbeiten, aber nicht fertigschnitzen, sondern zunächst nur anlegen, damit man alle Einzelheiten zueinander abstimmen kann. Erst wenn dies geschehen ist, kann das Ganze fertiggeschnitzt werden (Abb. S. 245).

Da man heute die Eigenart des Werkstoffes so sehr schätzt, so wird die Oberfläche nicht allzu peinlich glatt geschnitzt, sondern man läßt gerne auch im fertigen Zustand den Schnitt stehen, damit man „die Handschrift" des Holzbildhauers sehen kann. Soll das Schnitzwerk bemalt werden, dann wird die Oberfläche mit Leimwasser getränkt, mit Kreidegrund überzogen und dann mit Ölfarbe gestrichen. Heute werden aber Holzbildwerke nur ungern so behandelt; man malt die Oberfläche lieber nur ganz leicht, so daß die Holzmaserung immer noch zu sehen ist. Diese Vorliebe für die Schönheit der Holzoberfläche kommt wohl daher, weil heute solche kirchliche Arbeiten vielfach aus Gips oder Kunstmasse dutzendweise hergestellt werden, bei denen man die billige Herstellung und den minderwertigen Werkstoff durch den farbigen Anstrich verdeckt.

Das Schnitzen einer Figur in geschlossener Haltung ist bedeutend einfacher als bei einem Gekreuzigten. Mir schwebte die Figur eines Propheten im Geiste schon so klar vor, daß ich sie gleich auf den Holzblock aufzeichnen und heraushauen konnte, ohne sie vorher in Ton zu kneten (Abb. S. 246).

Die Anregung zu diesem Propheten bekam ich durch den Anblick einer alten Heiligenfigur im städtischen Museum zu Bozen; die Anregung zu dem Gekreuzigten durch die Betrachtung eines solchen im Diözesanmuseum zu Breslau.

Cyrill dell'Antonio

5. CYRILL DELL'ANTONIO: KRUZIFIX
Eichenholz. Höhe 80 cm. Fertiger Zustand

## GAS FÜR KONSERVIERUNGEN IN KIRCHEN

(Nachdruck verboten)

Ein wirkungsvolles Mittel zur Schädlingsbekämpfung ist das Blausäuregas. Es wurde kürzlich zur Rettung einer von Holzwürmern befallenen alten Orgel in der schönen Kirche von Arstad (Provinz Halland in Schweden) mit Erfolg angewendet. Allerdings verlangt ein derartiger Gaskrieg manche Schutzmaßnahmen, sowohl im Interesse der Techniker, die sich des Giftgases bedienen, wie auch zum Schutze der wertvollen Inneneinrichtung, Kunstschätze usw.

Ostern 1936 war die Gemeinde von Arstad zu feierlichem Gottesdienst versammelt. Die Organistin drückte auf die Tasten, aber die Orgel versagte; sie gab nur ein dünnes mehrstimmiges Wimmern von sich, obwohl der Bälgetreter im Schweiße seines Angesichts arbeitete. Die Untersuchung ergab, daß Holzwürmer Urheber des Orgelstreiks waren. (Es sei hier eingeschaltet, daß „der Holzwurm" kein bestimmtes Individuum ist; es gibt zahlreiche Holzwürmer, nämlich Insektenlarven aus den Ordnungen der Schmetterlinge, Käfer und Hautflügler, die nicht nur in altem Holze ihren Wohnsitz aufschlagen und durch Herstellung von Bohrungen das Holz zerstören.) Die Kirchenorgel in Arstad wurde im Jahre 1890 gebaut; auch frisches Holz kann vom Holzwurm befallen sein. Im vorliegenden Falle wurde behauptet, daß für den Bau der kostbaren Orgel nicht überall erstklassiges Holz verwendet worden sei; gerade innerlich schadhaftes Holz werde in erster Linie von dem Holzwurm heimgesucht. (Die Gasmaske, Heft 1/2, 1937.)

Man war schon wiederholt genötigt, die Orgel zu reinigen und neu zu stimmen, um den Ton auf seiner Höhe zu halten. Schließlich trat am Osterfeiertag der Zusammenbruch ein. Die Orgel war durch die Wurmlöcher so undicht geworden, daß der Bälgetreter nicht mehr genügend Luft in die Pfeifen schaffen konnte. Bei der näheren Untersuchung der Orgel wurde eine so große Menge von Holzwürmern festgestellt, daß ein Umbau der gesamten Orgel notwendig erschien.

Die Skandinaviska Desinfektionsbolaget erklärte jedoch, daß man alle Holzwürmer im Wege der Schädlingsbekämpfung mit Zyklon B vernichten und so die Orgel retten könne. Wenn dies gelinge, so brauche man nur die schadhaften Teile auszuwechseln. Das ganze Innere der Kirche, 5500 cbm, wurde nun mit Blausäuregas erfüllt, da es nicht möglich war, die Orgel für die Durchgasung vom übrigen Teil des Kirchenschiffes abzutrennen. Tür- und Fensterritzen, Risse im Mauerwerk usw. wurden natürlich in üblicher Weise mit Papier und Kleister gedichtet. Das Begasungspräparat, Zyklon B, wurde in der nötigen Menge in die Kirche gebracht. Die luftdichten und druckfesten Blechbüchsen enthalten eine Masse, die mit flüssiger Blausäure und Heizstoffen getränkt ist. Werden die Büchsen geöffnet, so gibt ihr Inhalt die Blausäure und Heizstoffe, welche die Atmung der Schädlinge anregen und hierdurch die Wirkung der Blausäure steigern, an die Raumluft ab. Die Durchgasungstechniker legten ihre Schutzmasken (Auermasken mit Filtereinsätzen) an, öffneten die

ENTSTEHEN EINER PROPHETEN-FIGUR

Block mit aufgezeichneten Umrissen | Abschneiden der überflüssigen Kanten | Arbeiten in die Tiefe | Herausholen der Einzelheiten

Büchsen und verteilten ihren Inhalt im Orgelraume und in der Orgel selbst. Nach einer Viertelstunde war die Arbeit getan und die Kirchentür verschlossen.

Nach drei Tagen wurden unter dem Schutze der Gasmasken Türen und Fenster geöffnet. Nach zwei weiteren Tagen war die Kirche von der Blausäure befreit. Die Vernichtung des Holzwurms war vollständig durchgeführt und von der kostbaren Inneneinrichtung war nichts beschädigt worden. Die Kronleuchter hatte man vor der Vergasung aus der Kirche entfernt; ein kostbares Gemälde, „Der zwölfjährige Jesus im Tempel", dessen Wert eine Million Kronen betragen soll, hatte durch die Vergasung nicht im geringsten gelitten.

Gr.

## Bücherschau

Alexander Dorner, Meister Bertram von Minden. 4°. 48 S. 40 Abb., darunter 6 farbige Tafeln. Rembrandt-Verlag GmbH., Berlin. Geb. RM. 5,80, kart. RM. 4,20.

Meister Bertram von Minden ist eine der stärksten künstlerischen Begabungen des gotischen Nordens. Er war um 1335 in Minden geboren, lebte seit 1367 nachweisbar in Hamburg und ist dort vor 1415 gestorben. Drei große Altäre kann man ihm nun nach langjähriger Forscherarbeit nachweisen: den Altar von Grabow, 1379—1383, ursprünglich in der Hamburger Petrikirche, heute in der Kunsthalle zu Hamburg, den Passionsaltar um 1390, ursprünglich wohl in der Hamburger Johanniskirche, jetzt im Landesmuseum in Hannover, der erst 1929 aus englischem Kunstbesitz entdeckt wurde, schließlich der Buxtehuder Altar um 1400, ursprünglich im Neuen Frauenkloster in Buxtehude, jetzt im dortigen Museum. In einfacher, schlichter Wortprägung, jedoch mit allem Rüstzeug eines unterrichteten Forschers schildert Dorner die historischen und künstlerischen Bedingungen des Entstehens und der Entwicklung der Künstlerpersönlichkeit an der Hand seiner Werke. Er scheidet die Einflüsse, die von der Prager Schule kommen, von den rein westlich französischen, zeichnet den allmählichen Wandel vom plastischen zum malerischen Stil, begründet die Eigenhändigkeit der beiden ersten Altäre gegenüber der Werkstattherkunft des Altares von Buxtehude. Die Illustrierung verdient ein besonderes Wort. Es sind nicht nur von allen drei Altären die Gesamtabbildungen in großen Falttafeln gegeben, so daß man die Tafeln im Buche selbst aufklappen kann, sondern es sind vom Passionsaltar sechs ausgezeichnete Farbtafeln einzelner Kompositionen angefügt

CYRILL DELL'ANTONIO
PROPHET. Eichenholz
Höhe 70 cm. Fertiggeschnitzt

und außerdem wundervolle Detailausschnitte von Figuren, Köpfen, Händen usw. So wird jeder, der an deutsch-christlicher mittelalterlicher Kunst Gefallen hat, in diesen Abbildungen eine restlose Befriedigung finden. Auch hier wieder ein Buch, in dem man sinnend schauen kann, wie Christentum und kerniges Deutschtum im Mittelalter in restloser Symbiose verbunden waren. Georg Lill

Lorenzer Orgelbüchlein. Aus Anlaß der Einweihung des neuen Orgelwerkes in der St.-Lorenz-Kirche in Nürnberg in Gemeinschaft mit Johannes G. Mehl und Walter Körner herausgegeben von Otto Dietz. Im Bärenreiter-Verlag in Kassel 1937. 8°. 96 S. 16 Abb.

Die Orgel, in ihrer musikalischen wie architektonischen Bedeutung im Kirchenraum, findet in den letzten Jahren eine immer größere Würdigung. So ist es zu begrüßen, wenn anläßlich der Errichtung einer der größten Orgeln Deutschlands in einem so hervorragenden Raume, wie der gotischen St.-Lorenz-Kirche in Nürnberg, ein größerer, grundsätzlicher Rechenschaftsbericht abgelegt wird. Der Herausgeber, der Pfarrer der Kirche, Otto Dietz erzählt vom Werden des Gedankens gerade aus dem Sinne der evangelischen Kirchenmusik, der schließlich im Kerne auch für für den katholischen Gottesdienst gilt; denn auch hier ist ja die Kunst nur „ancilla domini" im stärksten Sinne des Wortes. Von Bedeutung über den lokalen Zweck hinaus ist die Darlegung der Geschichte der Orgeln von St. Lorenz von dem Orgelsachverständigen Johannes G. Mehl. Man erhält einen tiefen Einblick in das Wollen der gotischen, barocken und neuzeitliehen Orgelkunst und damit auch der örtlichen Stellung der Orgel im Kirchenraum. Derselbe Verfasser rollt dann in seiner Schilderung des neuen Orgelwerkes die ganzen Probleme eines neuzeitlichen Orgelwerkes in breiter und vertiefter Form auf. Weitere Aufsätze von Dietz und Walter Körner erläutern noch die künstlerische und liturgische Bedeutung des Orgelspieles. So wird das Büchlein ein verständlicher Leitfaden der heutigen Orgelkunst an Hand eines besonders bedeutenden Beispieles. Georg Lill

Ruth Schaumann, Der Kreuzweg. Neue Ausgabe mit 14 Gedichten. 8°. 14 S. 14 farbige Abb. Kösel-Pustet, München. München 1937. Kart. RM. 2,80.

Wir haben diesen feinempfundenen Kreuzweg schon einmal hier besprochen. Nun hat die Künstlerin auch 14 Gedichte, die sie selbst verfaßt, den Abbildungen gegenständig beigefügt. Wie in das einmalige, historische Geschehen der Passion die Künstlerin ihr Empfinden hineingelegt, so auch in der sprachlichen Ausdeutung dieser Visionen. Und doch sind sie nicht individualistisch, sondern das heutige, ungeheuerliche Zeitgeschehen schwingt in ihnen vernehmbar mit. Vielleicht schlägt der Gedanke der ewigen Passion auf diese Weise in manches Ohr, das es in einer anders dargebotenen Auffassung überhört; ich meine damit nicht etwa exklusiv Abgeschlossene, sondern solche, die das Innerliche dem Äußerlichen vorziehen. Georg Lill

August Hoff, Wilhelm Lehmbruck. Seine Sendung und sein Werk. Mit 90 Abb. Gr. 4°. 120 S. Rembrandt-Verlag GmbH. Berlin 1936, Gebunden RM. 6,50, kart. RM. 4,80.

August Hoff, der im Museum in Duisburg in intensiver Arbeit das Lebenswerk Wilhelm Lehmbrucks zu vereinigen suchte, hat ihm auch dieses Gedenkbuch gewidmet. Lehmbruck ist aus einfachsten Kreisen emporgestiegen. Sein Vater war ein Bergmann in Duisburg-Meiderich, wo er am 4. Januar 1881 geboren wurde. Die schwere und doch empfindsame Art gerade dieses Schlages niedersächsischer Bauern lebt von seinen Ahnen her auch in ihm weiter. Schon in seiner Jugend als Begabung erkannt, kommt er durch Gönner auf die Kunstgewerbeschule und Akademie in Düsseldorf und wird hier ein Könner im akademischen Sinn. Der Akt ist ihm die höchste Aufgabe des Plastikers. Aber eben, daß er nicht beim Akt oder gar bei gefälliger Erotik stecken bleibt, sondern vordringen will zu der Eigenschönheit und geistigen Ausdruckskraft des gebauten Menschenleibes, macht ihn zum großen Künstler, zum suchenden und kämpfenden Künstler. 1910/11 weilt er in Paris und wird von Maillol wesentlich beeinflußt. Aber seine deutsche Art begnügte sich nicht mit der vegetativen Naturhaftigkeit des Franzosen. Er will in die Gebiete der Beseelung durchstoßen: In echt deutsch-gotischem Sinne sucht er die Entkörperlichung des Körpers, in sehnsüchtiger Hingabe sucht er die steile Linie der Gotik, das stille Verweilen in sich. Sein Kunstwollen hat zu den heftigsten Kämpfen geführt. Im tiefsten Sinne haben sich an ihm Naturalismus und Stil geschieden. Er hoffte auf eine wirklich große Kunst, die „den Ausdruck unserer Zeit in einem monumentalen, zeitgemäßen Stil" darstellen sollte. Sein Werk baute sich immer folgerichtiger auf. Aber in den schwersten Tagen deutscher Geschichte, am 25. März 1919, ist sein kranker Körper an menschlicher, seelischer Not zerbrochen und er ist freiwillig aus dem Leben geschieden. Hoff zeichnet den Werdegang dieses einsamen Menschen an seinen Werken, wie er immer mehr in eine folgerichtige Bahn kommt und sie unbehindert verfolgt. Religiöse Themen habe er nur in einigen Zeichnungen niedergelegt, aber alle seine Werke könne man präreligiös nennen, da sie zu den ewigen Quellen des Seins eine Rückverbindung suchten. Ohne Zweifel ist Lehmbruck von größter Bedeutung auf die geistige Formung deutscher neuzeitlicher Plastik. Deshalb wird jeder aus diesem sehr reich und würdig illustrierten Bande Wertvolles schöpfen können. Georg Lill

Gottesdienst. Ein Zeitbuch. Herausgegeben von Rudolf Schwarz. 8°. 142 S. mit 12 Abb. Werkbund-Verlag Würzburg. Abt. Die Burg. Rothenfels a. M. 1937. Kart. RM. 2,70.

Dieses „Zeitbuch" ist aus der lebendigen Verbindung der Liturgie mit gestaltender Kunst unter den Gesichtspunkten der heutigen Zeitlage entstanden. So mag man in den vielen kleineren oder größeren Aufsätzen die etwas zugespitzte Auffassung der Rothenfelser Gruppe nicht selten herausfühlen, niemand wird deswegen den heiligen Ernst, mit dem die Probleme aufgenommen sind, verneinen können. Sie gehen mit höchster Intensität in die Tiefe. Guardini, Trubetzkoy, Paul Claudel, Alfons Leitl, Emil Steffann, Josef Kramp, Dominikus Böhm, August Hoff, Rudolf Schwarz, Clemens Holzmeister, Martin Weber u. a. bringen wesentliche Beiträge, die den Ertrag der Tagung darstellen, die der Studienkreis für Kirchenkunst 1936 auf Burg Rothenfels veranstaltete. Sie gruppieren sich um drei Hauptthemen: die Frage nach dem Altar, nach der Raumordnung des gottesdienstlichen Lebens und nach dem Bilde in seinem

Wesen und seiner Aufstellung. Zu den dauernd wertvollen Beiträgen rechne ich vor allem den Aufsatz von Dr. Josef Kramp S. J., Der Altar und sein Dienst. Hier wird aus historischer, liturgischer und praktischer Sicht heraus wirklich Grundlegendes für die Stellung des Altares im katholischen Gotteshaus gesagt. Aus feinster Einfühlung heraus schreibt Romano Guardini seinen „Brief an einen Kunsthistoriker", Kultbild und Andachtsbild. Die historische Kritik mündet im Kerne in eine Kritik der religiösen Zeitanschauungen. Ein anderer Brief von Rudolf Schwarz über volkstümliche und über volksverbundene Kunst richtet die kritische Sonde gegen den Gegensatz „Gebildeter" und „Volk". Dabei wird nur eines vergessen, daß das „Volk" ebensowenig der Zeitverderbnis entgangen ist, wie der Gebildete. Deshalb verlangt das Volk auch nicht „reine" Volkskunst, sondern im weitesten Sinne Kitsch. In diesem Sinne ist auch jede Photographie einer Heiligen im Gotteshause „Kitsch", weil es Mechanisiertes an Stelle des Geformten setzt. Das Zeitbuch „Gottesdienst" darf somit als ein bedeutender Beitrag zu den Fragen kirchlicher Erneuerungskunst angesprochen werden. Gerade in seiner aufrüttelnden Art drängt es dazu, diese Probleme weiter in sich zu verarbeiten. Georg Lill

Die großen Kunstveröffentlichungen des italienischen Staates I. Monumenti: Tavole Storiche dei Mosaici di Ravenna, herausgegeben vom Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte. Bisher erschienen fünf Lieferungen: 1. Il Sepolcro di Galla Placidia; 2. Il Battistero della Cattedrale; 3. Il Battistero degli Ariani; 4. Sant' Apollinare Nuovo; 5. Capella Arcivescovile (Oratorio di Sant' Andrea). Texte von Corrado Ricci (†), Tafeln nach Zeichnungen von Alessandro Azzaroni und Giuseppe Zampiga, und Photos. Tafelmappen in Klein-2°, Text in Groß-4°. Roma, seit 1930.

Die große Unsicherheit in der Bewertung der Ikonographie der alten Mosaiken in Rom und Ravenna, hat ihre Hauptursachen darin, daß es auch dem gewiegten Kenner oft nicht ohne weiteres möglich ist, spätere Zutaten von früheren zu sondern, vor allen Dingen, wenn keine Möglichkeit gegeben ist, die Originale selber und aus großer Nähe betrachten zu können.

Eine ganze Reihe bedeutender Kunstforscher wurde durch fehlerhafte Reproduktionen, auf denen ohnedies die späteren Restaurierungen und Abänderungen kaum ersehen werden können, zu Trugschlüssen verleitet, die, da sie aus autoritärer Quelle kamen, oft weite Verbreitung gefunden haben.

In seiner Einführung zu dieser Tafelsammlung hat Corrado Ricci, der kürzlich verstorbene Senator, der sich um die Förderung der Denkmalspflege in Italien unsterbliche Verdienste erworben hat, eine ganze Seite solcher Irrtümer zusammengestellt, aus denen sich die geradezu zwingende Notwendigkeit ergibt, den Kunstforschern nun einmal Unterlagen vorzulegen, auf Grund derer sie jederzeit in der Lage sind, sich über den Zustand der Mosaiken ein klares Bild zu machen, und dementsprechend ihre Urteile vorsichtig formulieren zu können.

In den fünf Heften mit den Erläuterungen zu den Tafeln ist jedesmal die Restaurierungsgeschichte genau verfolgt, daneben auch dem Bauwerk als solchem ein kurzer Abschnitt gewidmet. Ausführliche bibliographische und archivalische Hinweise ermöglichen eine weitgehende Kontrolle, so daß man wohl sagen kann, daß in dieser Publikationsserie das letzte Wort über die Entstehungsgeschichte von ravennatischen Mosaiken gesagt ist. Daß die Veröffentlichung von Corrado Ricci selber noch besorgt wurde, ist um so mehr zu begrüßen, als er selber ja sehr lange dem Denkmalsamt von Ravenna vorstand, und deshalb vieles aus der ganz persönlichen Kenntnis des Denkmals heraus niedergeschrieben werden konnte. Besonders für die verschiedenen Phasen der Entwicklungsgeschichte des Mosaiks als Technik, sind sehr interessante Beobachtungen niedergelegt, die große Aufmerksamkeit verdienen.

1. Sepolcro di Galla Placidia. Dieses Juwel spätantiker Mosaikkunst wurde, was den Erhaltungszustand der Mosaiken anbetrifft, stark in Mißkredit gebracht, besonders nach der Veröffentlichung von Hutton 1913, der die Behauptung aufstellte, daß man den Schmuck dieser Gruftkapelle völlig renoviert hätte und daß nichts mehr daran alt sei als eben die Vorlage. Woher kam dieser Irrtum, der das ganze Restaurierungswesen diffamierte? Aufnahmen, die vor Entdeckung des orthochromatischen Verfahrens vor etwa 50 Jahren angefertigt wurden, wurden im Positiv retuschiert und dann vervielfältigt. In den Korrekturen der Aufnahme sah man inmitten vieler Linien etwas Maskenähnliches, das bei einer späteren Besichtigung des erhaltenen Originales nicht aufzufinden war. Inzwischen waren notwendige Ausbesserungen vorgenommen worden, ein — Beweis, daß dieses wertvolle ältere Zeugnis, das in Wirklichkeit nie vorhanden war, „zerstört" worden war. Tatsächlich kann man sagen, daß die Mosaiken des Galla-Placidia-Mausoleums zu den besterhaltenen gehören, die man überhaupt kennt.

Unter den Restaurierungen verdienen die der päpstlichen Regierung, ausgeführt durch Felix Kibel, einige Beachtung, insofern, als sie hier und in den anderen Ravennater Kirchen mehr Schaden anrichteten, als Gutes stifteten. Die meisten Ausbesserungsarbeiten in diesen Kirchen müssen sich stets mit den „Restaurierungen" Kibels beschäftigen, weil die Schädigungen, durch verfehlte Technik, auch auf die alten Teile übergriffen.

Die Tafeln zeigen in dieser Lieferung einen vierfarbigen Druck, in denen Schwarz die Originalarbeit des 5. Jahrhunderts zeigt; Grün eine noch im selben Jahrhundert vorgenommene Ergänzung, wahrscheinlich durch eine Arbeitsunterbrechung bedingt; Rot die Arbeiten Felix Kibels (1869—1872) und schließlich Violett die Ergänzungen von Giuseppe Zampiga (1900). (Fortsetzung folgt)

Angelo Lipinsky

Schriftwalter: Prof. Dr. Gg. Lill, München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2. — Anzeigenleiter: Karl Rexhausen, München. — D. A. IV. Vj. 1936 3000. Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 2. Druck: F. Bruckmann KG., München. — Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag, GmbH., München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2.
Bezugspreis halbjährlich RM. 3,— franko; Einzelhefte RM. 1,75; Postscheckkonto München 1440.

NEUGESTALTETER CHORRAUM DER MARIENKIRCHE IN BREMERHAVEN

# WAS WIRD AUS DEN KIRCHENBAUTEN DES 19. JAHRHUNDERTS?

Von HEINRICH LÜTZELER

Inmitten einer hoffnungsvoll aufblühenden Kirchenbaukunst hat die Gegenwart der Frage, was aus den Kirchenbauten des 19. Jahrhunderts werden soll, zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Oft hat man den historisierenden Stil getadelt, weil er nachahmt und weil er schlecht nachahmt. Oft hat man diese Zeugnisse eines ermatteten Zeitalters als abschreckende Gegenbeispiele heutiger Bestrebungen angeführt. Aber damit ist es nicht getan. Damit ist keine Abhilfe geschaffen.

Aber soll man sich denn überhaupt den Kopf über eine solche Abhilfe zerbrechen? Soll man nicht das einmal Mißglückte seinem Schicksal überlassen, in dem Sinne, daß die Toten ihre Toten begraben mögen? Die gegenteilige Haltung ist nötig: es handelt sich um zu viele Kirchen, als daß man sie aus den Erörterungen ausschalten dürfte. Die meisten dieser Kirchen werden und müssen noch lange Jahre benutzt werden; denn es stehen kaum die Mittel für Neubauten zur Verfügung, wenn ausreichende ältere Bauten vorhanden sind. Diese Bauten aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aber pflegen so starke Mängel zu haben, daß man einfach verpflichtet, aus Gründen der Kunst und Kultur verpflichtet ist, für eine Besserung zu sorgen. Dazu verlangen viele Gemeinden nach einer Abhilfe; denn viele empfinden das Unfrohe, Schematische, oft Dunkle und Gedrückte dieser Bauten.

Was ist da zu tun? Es gilt, zu überlegen, wie sich der Eindruck dieser Kirchen ändern läßt, und nach welchen Grundsätzen es geschehen soll. Von vornherein ist klar, daß es hier um ganz eigenartige Aufgaben geht, die nicht mit denselben Mitteln zu lösen sind, mit denen man den Bau einer neuen Kirche in die Wege leitet. Offenbar tritt die Leistung des

MARIENKIRCHE IN BREMERHAVEN
ERBAUT VON HENSEN 1865—67. IM BISHERIGEN ZUSTAND

MARIENKIRCHE IN BREMERHAVEN
UMGESTALTET VON THEO LANDMANN, OSNABRÜCK, 1931—1935

MARIENKIRCHE IN BREMERHAVEN. THEO LANDMANN: HOCHALTAR MIT GEÖFFNETEN FLÜGELN MIT GEMÄLDEN AUS DEM EVANGELIUM

Architekten im Vergleich zu Neubauten zurück; denn an der architektonischen Grundform läßt sich im allgemeinen nur mit erheblichen Kosten etwas ändern. Andererseits genügt es nicht, irgendein gutes Werk gegenwärtiger Malerei oder Plastik in die alte Kirche hineinzubringen; denn es pflegt fremd in ihr zu bleiben und einen schroffen, unerfreulichen Gegensatz zu der Architektur zu bilden. Wenn nun aber weder der Architekt noch der Maler und Bildhauer von sich aus eine Lösung erzielen können, wie soll dann überhaupt noch ein Ausweg gefunden werden?

Im folgenden wird versucht, an einem Beispiel zu klären, wie die Erneuerung auch einer historisierenden Kirche durchgeführt werden kann. Als Beispiel dient die Marienkirche in Bremerhaven (Abb. S. 250), die in den Jahren 1865—67 von Hensen erbaut worden ist. Es ist ein gotisierendes Werk: einschiffig, mit kurzem Querhaus und fünfeckig geschlossenem Chor, der in einem Rippengewölbe ausläuft, während das Langhaus von einem offenen hölzernen Dachstuhl überdeckt ist. Es sei ausdrücklich bemerkt, daß die betreffende Gemeinde nur über geringe Mittel verfügt; auch Stiftungen sind ihr nicht zuteil geworden. Aus eigener Kraft hat sie eine durchgreifende Erneuerung der Kirche in die Wege geleitet; Theodor Landmann, Osnabrück, hat sie in enger Zusammenarbeit mit dem kunstsinnigen Pfarrer durchgeführt (Abb. S. 251). Eine strenge geistige Vorbereitung ging voran; jahrelange gemeinsame Überlegungen folgten während der ganzen Zeit der Neugestaltung.

Wir stellen zwei Bilder gegenüber: die alte und die erneuerte Kirche — die eine unbehaglich-dämmerig, mit bedrückenden Maßverhältnissen, ohne eigentlichen Mittelpunkt, mit Urväter Hausrat vollgestopft, die andere beschwingend durch die Fülle des Lichts, klar und wohltuend gegliedert, eine zum Hochaltar hin entfaltete Ganzheit, deren Teile sich wie Glieder zum Chor, zur Opferstätte hinordnen. Die unselig-gotisierende Kirche hat sich bis zum Nichtwiedererkennen verwandelt. Durch welche Mittel ist die Wandlung erreicht worden?

MARIENKIRCHE IN BREMERHAVEN. THEO LANDMANN: HOCHALTAR MIT GESCHLOSSENEN FLÜGELN SZENEN AUS DEM EVANGELIUM

Wenn man ein Übel beseitigen will, muß man zunächst einmal die Quellen des Übels erkennen. Es ist also klarzulegen, was die Hauptfehler des historisierenden Kirchenbaus gewesen sind.

### 1. Die Hauptfehler der historisierenden Architektur

Die neuromanischen und neugotischen Kirchen kranken daran, daß sie die wirkliche Romanik und Gotik zu äußerlich nachgeahmt haben. Sie gingen von den Stilelementen aus statt vom Kern. Sie sorgten sich um geschichtliche Treue, was die Formen der Gewölbe, der Bögen, der Kapitäle, der Schmuckmotive usw. betrifft. Aber im Mittelalter sind nicht diese Einzelformen das Wesentliche gewesen, sondern die Art und Weise ihres Zusammenklangs. Darin zeigt sich etwa das architektonische Genie der Baumeister, die die Laacher Abteikirche entworfen haben, wie sie die Turmgruppen gegeneinander spannten, wie sie die starre Symmetrie vermieden, wie sie mit feinstem Empfinden die verschieden geformten Türme auswogen. Der Architekt des 19. Jahrhunderts dagegen hat kein Gefühl mehr für die geheimnisvolle Lebensmitte, die jeder künstlerische Bau haben muß, und von der aus sich überhaupt erst Auswahl, Anordnung und Verknüpfung der Einzelformen erklären. Statt kernstrahlig zu bauen, baute der unschöpferische Nachahmer zusammensetzend, d. h. statt das Einzelne vom Kern des Baus her zu regeln, setzte er historisch getreue Einzelformen mosaikartig zusammen. Diese äußerliche Nachahmung geht zusammen mit der veräußerlichten Auffassung des Menschen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer mehr hervortritt. Wie in der Architektur vergißt man auch in der Lehre vom Menschen den Organismusgedanken und deutet das Sein mechanisch.

Bei seinem Zusammensetzspiel der Einzelformen hat der Kirchenbauer des 19. Jahrhunderts die Architektur viel zu einfach aufgefaßt. Denn er tat, als ob die Architektur sich darin erschöpfe, plastische Teile zu haben. Die Bögen, die Gewölbe, die Kapitäle, kurz: alles, was

Masse hat und sich greifen läßt, war Gegenstand seiner Bemühungen. Aber daß diese plastischen Teile dienende Funktion haben, daß sie einen Raum bilden sollen, diese Einsicht lenkte sein Wirken allzu wenig. Jede künstlerische Architektur aber ist ein Zusammenklang von plastischem Kern und Raum — derart, daß manchmal die plastischen Teile das Übergewicht haben, manchmal auch der von den umschließenden Mauern gebildete Raum. Vor dem Raum und dem plastischen Kern muß der Künstler verantworten, wie weit er schmückende Zutaten anbringt. Es gibt wesenhafte und nur schmückende Teile der Architektur; beide sind sinnvoll; an beiden bewährt sich die Formkraft des Künstlers, je nachdem er die schmückenden Teile stärker oder weniger stark hervortreten läßt. Wie immer er sich aber auch verhalten mag, auf keinen Fall ist ein Ausbreiten schmückender Einzelheiten erlaubt, wenn es sich nicht von der Gesamtgestalt der Kirche, von ihrem Lebenskern her rechtfertigt; sonst entsteht ein chaotischer Eindruck, wie die historisierenden Kirchen mit ihren oft so wirr und bedrückend ausgestreuten Schmuckteilen beweisen. Plastik, Raum und Schmuck sind in einer künstlerischen Architektur wie Stimmen, die sich zu einem harmonischen Gesang verbinden. Als weitere Stimmen kommen Licht und Farbe hinzu. Gerade in dieser Hinsicht ist das späte 19. Jahrhundert im Kirchenbau von einer trübsinnigen Gleichgültigkeit gewesen. Bestenfalls pflegen die Fenster einen gleichmäßigen Goldton zu haben; aber daß man mit Licht einen Raum gliedern, daß man ihn zu einem Höhepunkt hinführen kann, diese Erkenntnis, welche die mittelalterliche Gotik beherrscht hat, ist dem 19. Jahrhundert verlorengegangen. Auch die Farbe behandelt es nicht als einen für den Raum wichtigen Faktor; es bedeckt Wände, Gewölbe, Kapitäle mit Ornamenten, mit Farbflächen, mit Imitationen von Teppichbehängen, ohne diese farbige Behandlung des Raums auf den Raum selber, auf die Wirkung im Ganzen abzustimmen. Schließlich will auch die Ausstattung als Teil im Ganzen verstanden sein. Der Altar muß gleichsam ein liebevolles Zwiegespräch mit den Fenstern und Gewölben, mit dem gegenüberliegenden Hauptportal, mit den Figuren an den Wänden führen; es muß im Raum der Gemeinde auch eine Gemeinschaft der Kunstwerke verwirklicht sein: zum höheren Lobpreis Gottes, vor dem das schrille, zerstreute, willkürliche Einsetzen der Stimmen unwürdig ist. In den historisierenden Kirchen des 19. Jahrhunderts fehlt durchweg diese Bezogenheit der Einzelheiten aufeinander; die Ausstattungsstücke „klingen" schrill, willkürlich, zerstreut im Raum. Wie die äußerliche Nachahmung der vergangenen Kunst ein Gegenstück in der äußerlichen Auffassung des Menschen hat, so hat auch das mangelnde Verständnis für die Vielstimmigkeit jeder Architektur seinen weltanschaulichen Hintergrund: es kommt aus einer atomistischen Weltdeutung, welche die Teile in der Hand hat und um das einende Band sich nicht kümmert.

Wir haben bisher die Architektur in sich betrachtet: daß sie nicht eine Summe aus Teilen, sondern Ausstrahlung aus einem Kern ist, daß der Raum, die plastischen Teile, der Schmuck, das Licht, die Farbe, die Ausstattung Strahlungen aus dem Kern sind. Aber es genügt nicht, die Architektur in sich zu sehen. Jeder Bau steht an seinem Ort, in einem Verband anderer Bauten, wurzelt in der Dorf- oder Stadtgemeinschaft, darüber hinaus in der Landschaft. Jede künstlerische Architektur fühlt sich gegenüber ihrer Umwelt verantwortlich. Da zeigt sich nun, daß die historisierenden Kirchen des 19. Jahrhunderts ohne Ort sind. Es sind Allerweltskirchen — im Rheinland sehen sie genau so aus wie in Bremerhaven, obwohl doch das Rheinland ganz anders aussieht als die Nordseeküste, andere Bewohner mit anderen Tätigkeiten und anderen Aufgaben hat. Der große Martin Deutinger schreibt 1845 in seiner Kunstlehre: „In jedem Kunstwerke kann das Allgemeine nur aus dem Besonderen erkannt werden. Das allgemein Menschliche kann überhaupt nicht für sich offenbar werden", und so betont er die Bedeutung der Nation, des Stammes für das Kunstwerk. An diesem Besonderen sieht der historisierende Kirchenbau vorbei. Er bleibt im allgemeinen befangen und faßt nicht die besonderen Bedürfnisse einer Gemeinde, die besondere Art einer Landschaft und eines Landes in sich zusammen. Darum steht er unverwurzelt in der Gemeinde; denn ebensogut könnte er in einer anderen Gemeinde errichtet sein. Er erfüllt nicht die entscheidende Aufgabe der Kirche, jeweils eine konkrete Welt hier und jetzt zu heiligen.

Drei Hauptfehler des historisierenden Kirchenbaus sind sichtbar geworden: das zusammensetzende Bauen, die Mißachtung architektonischer Vielstimmigkeit und das Absehen von Landschaft und konkreter Gemeinschaft. Soll eine Erneuerung möglich sein, so muß sie die Überwindung dieser Grundmängel versuchen.

THEO LANDMANN: DAS LETZTE ABENDMAHL
VOM HOCHALTAR

THEO LANDMANN: DIE VERSUCHUNGEN CHRISTI
VOM SEITENALTAR

THEO LANDMANN
ZWEI FRESKEN: ST. ANSGAR UND ST. WILLEHAD

GLASFENSTER M. SYMBOLEN

## 2. Grundsätze der Erneuerung

Das Erste, was eine künstlerisch gestaltete Kirche braucht, ist ein Mittelpunkt. Mittelpunkt der Kirche ist der Hochaltar. Ihm gilt es eine beherrschende Stellung zu geben. Was seine beherrschende Stelle stört, muß beseitigt werden; was seine beherrschende Stellung fördert, muß aktiv als Formkraft eingesetzt werden.

Bei diesem Prozeß ist das innige Zusammenwirken von Seelsorger, Künstler und Gemeinde eine Notwendigkeit. Der Seelsorger wird vor allem die bildnerischen Motive des Hochaltars vom Religiösen her bestimmen müssen; dabei sollte ihn die Einsicht leiten, daß das einfachlebendige Motiv höher steht als eine verwickelte theologische Spekulation und entlegene Symbolik. Der Künstler wird dann alle künstlerischen Mittel rege machen, um dem Hochaltar seinen vollen Glanz und seine überragende Würde im Ganzen der Kirche zu geben. Hart wird sich manchmal seine künstlerische Intuition an den technischen Möglichkeiten der Verwirklichung, am bitteren Erbe der Vergangenheit stoßen. Hier muß die Phantasie sich verbinden mit einer nüchternen „Kunst der Möglichkeiten". Befeuernd wird in seine Arbeit die Erwartung der Gemeinde hineinwirken. Er sollte mit der Gemeinde leben, um dem Leben der Gemeinde in der Kirche einen angemessenen Ausdruck zu schaffen.

Die Tätigkeit des Künstlers wird in der Hauptsache in folgendem bestehen: daß er das schlechthin Unzulängliche möglichst entfernt, daß er an den entscheidenden Stellen die Blicke auf religiös und künstlerisch starke Werke sammelt, und daß er auf diese Höhepunkte hin den übrigen Raum abstimmt. Man sollte sich von vornherein darüber klar sein, was unter allen Umständen aus der Kirche heraus muß und was unter allen Umständen neu zu schaffen ist; dann kann man überlegen, wie zwischen dem Alten und dem Neuen eine Verbindung herzustellen ist. Wenn man sich in der Frage der Ausmerzungen und der Hinzufügungen nichts vormacht, sind auch die finanziellen Probleme leichter zu lösen. Man kann dann einen Plan

THEO LANDMANN: STAMMBAUM CHRISTI. WANDTEPPICH
rohe Schafwolle, gewebt und gestrickt

der Umgestaltung entwerfen, der sich auf mehrere Jahre verteilt. Zunächst verzichtet man vielleicht auf einige Nebenaltäre, Fenster, Wandbehänge und richtet sich statt dessen auf die grundlegenden Änderungen. Die grundlegenden Änderungen sind vor allem durch das Mittel der Farbe durchzuführen. Hier stehen wir am entscheidenden Punkt.

Die Entfernung einer unmöglichen Kanzel, einer süßlichen Figur, einer Reihe häßlich-aufdringlicher Verzierungen ist lediglich Vorbereitungsarbeit. Was dann noch bleibt und was neu hinzukommt, muß durch das Mittel der raumhaften Farbe zu einem Ganzen abgestimmt werden. Daß die raumhafte Farbe ein Reich eigener Ordnung bildet, ist den Kirchenbaumeistern erst neuerdings wieder bewußt geworden. Wir kennen die darstellende Farbe — etwa als Schilderung eines Grün der Wiese oder eines Weiß von Atlasstoff. Wir kennen die schmückende Farbe, die durch ihren reinen Glanz, durch ihre Leuchtkraft wirkt. Aber wir kennen noch viel zu wenig die raumgestaltende Kraft der Farbe. Und doch könnte uns schon der Alltag hierüber wichtige Aufschlüsse geben. Wenn wir etwa eine Tapete für ein Zimmer aussuchen, so müssen wir — freilich in sehr bescheidenem Rahmen — die Be-

deutung der Farbe für den Raum abschätzen; der gleiche Raum kann kalt und warm, kann leicht und schwer, kann frisch und trübe erscheinen, je nach der gewählten Tapete. Und wieder wird sich der Eindruck wandeln, je nachdem ein so oder anders getöntes Zimmer sich an das erste anschließt. Was hier in einfachster Form geschieht, geschieht in einem Kirchenbau unter weit verwickelteren Voraussetzungen. Eine Farbe kann den Raum weiten und verengen, kann ihn schließen und öffnen, kann Häßliches zurück- und vortreten lassen, kann die Gliederung überdecken und unterstreichen, kann ihn festlich und langweilig machen. Vor allem hat die Farbe viele Möglichkeiten, das Verhältnis des plastischen Kerns und der schmückenden Zutaten zum Raum zu regeln.

Die raumhafte Farbe ist der entscheidende Formfaktor zur Umgestaltung historisierender Kirchenbauten, da naturgemäß den eigentlich architektonischen Abänderungen enge Grenzen gesetzt sind. Deshalb sollte man das vielgestaltige Leben der raumhaften Farbe zu erfassen und zu erproben suchen. Selbstverständlich muß man sich darüber klar sein, daß es noch keine raumhafte Farbgestaltung ist, wenn man irgendeine vorher graue Wand in einem hellen frischen Farbton anstreicht. Man würde dabei vernachlässigen, was das Entscheidende ist: daß nämlich die raumhafte Farbe den Raum abstimmen soll. Sie ist nicht selbstherrlich, sondern ordnet die Beziehungen der Flächen, der plastisch vortretenden Teile, des Langhauses und des Chors, der Ornamente und der Ausstattung. Raumhaft abstimmen heißt also stets das Ganze der Architektur, die Mannigfaltigkeit ihrer verschiedenen Formkräfte vor Augen haben.

Die raumhafte Farbe verwirklicht sich hauptsächlich auf dreifache Art: als Tönung der Wände, Gewölbe, Träger, als Glasmalerei und auch als figürliche Malerei. Es wäre nämlich ein Irrtum, zu glauben, raumhafte Farbe und figürliche Darstellung stünden in einem Gegensatz. Es gibt eine figürliche Darstellung, die sich rein für sich selber auslebt und keine Rücksicht auf die Umgebung nimmt; es gibt aber auch eine figürliche Darstellung, in welcher sich die Gestalten streng dem Raum einpassen, aus dem Raum erwachsen, betont in der Fläche bleiben; das Mittelalter hat in seiner Monumentalmalerei viele Beispiele dieser Art.

Nun hat sich geklärt, wie der Künstler, der eine historisierende Architektur umwandeln soll, gerichtet und begabt sein muß. Er muß Verständnis für architektonische Dinge und auch eine gewisse Kenntnis der konstruktiven Probleme haben; aber mit diesem Talent allein würde er nicht ausreichen. Er muß Sinn haben auch für plastische und bildhafte Werte, und es ist gut, wenn er selber ein kraftvolles Bild zu schaffen vermag. Doch auch mit dieser Fähigkeit allein würde er nicht auskommen. Er muß ein Künstler sein, der, vertraut mit den Grundlagen der Architektur und für die darstellenden Künste begabt, das Mittel der raumhaften Farbe lebendig zu handhaben weiß — mit dem Ziel, auf diese Weise Wirrnis zu klären und Mattheit zu überwinden.

Diese glückliche Verbindung der Gaben ist die Ursache der trefflichen Umgestaltung in Bremerhaven.

### 3. Abstimmung

In Bremerhaven hat man die typischen Mängel des historisierenden Kirchenbaus erkannt und nach Möglichkeit überwunden, indem man die Formkräfte der Architektur aufeinander abstimmte, ihnen einen Mittelpunkt gab und den Bau mit dem Leben der konkreten Gemeinde verband. Diese entscheidenden Punkte sind nun zu erläutern.

Zunächst einmal entfernte man die zu große und häßliche Kanzel, einige schlechte Figuren, anspruchsvoll gezirkelte, gleichwohl trocken wirkende Altaraufbauten und ein Ungetüm von Kronleuchter. Dann fegte man das Chor rein, wo der Hochaltar vor lauter Beiwerk nicht zur Geltung kam, und übertünchte die Wände, die durchweg mit kleinteiligen Mustern übersät waren. Als das geschehen war, erschien die Kirche bereits lichter und freier. Vor allem ließ man im Dachstuhl kräftig die Säge walten. Man holte wieder seine einfache, grundlegende Konstruktion heraus, die allerlei Beiwerk verdeckte, und wieder fühlte man sich dem Ziel, ein frohes und beschwingendes Gotteshaus zu schaffen, einen Schritt näher. Aber eine solche Säuberungsaktion allein genügt nicht. Es muß sich eine aufbauende Tätigkeit anschließen.

Wo diese anzusetzen hatte, ergab sich aus der Tatsache, daß auch noch der von überflüssigem Beiwerk gesäuberte Dachstuhl in Dunkel versank, und daß ebenfalls der Chor unter einer trüben Gesamtstimmung litt. So griff man die entscheidende Aufgabe an, die Licht- und Farbenverhältnisse neu zu regeln. Das braune Holz des Dachstuhls

THEO LANDMANN: KOMMUNIONGITTER
Schmiedeisen. Ausgeführt von Eickemeyer

wurde mit feurigem Orange abgesetzt, passend zu den im gleichen Ton gehaltenen Umrahmungen der Fenster. Gelbgraue Wände machen die Kirche hell und festlich. Durch ein zartes Violett und durch farblich stark betonte Säulen und Rippen ist der Chorraum als ein Sonderraum gegenüber dem Langhaus herausgearbeitet. Die Wichtigkeit des Chors als der Opferstätte gelangt auch dadurch zum Ausdruck, daß am Chor und im Chor der bildnerische Schmuck sich konzentriert. Schon heute leuchtet der Chor dem Eintretenden als Ziel und Höhepunkt der Kirche entgegen. So gut sind die Lichtverhältnisse geordnet, obwohl erst einige wenige Fenster erneuert worden sind. Wenn nun auch die noch gebliebenen alten Fenster neuen, farblich besseren Platz gemacht haben, wird der Chor vollends als der Haupt- und Festraum des Gotteshauses hervortreten.

Schon heute hilft dazu die Wandmalerei entscheidend mit. Hier zeigt sich, daß es auch eine raumhafte Behandlung figürlicher Darstellungen gibt. Raumhaft ist diese Malerei — am Triumphbogen und im rechten Querhaus — zunächst einmal darum, weil die Farbe im Ton mauernahe bleibt. Die Wand schlägt gleichsam durch die Farbe durch; diese ist nicht einfach eine Übertünchung der Wand. Graublau und Graugelb sind die Grundtöne, die nur wenig durch lebhaftere und stärker deckende Farben unterbrochen sind. Sodann wirkt die Malerei raumhaft, weil die Wandfläche nicht illusionistisch — im Sinne einer dreidimensionalen Räumlichkeit — behandelt worden ist. Die Wand bleibt Fläche, flächenhaft sind die Figuren — wie aus der Wand entlassen, wie Kräftespannungen der Wandflächen selber wirkend. Daraus ergibt sich eine Weise, die Figuren anzuordnen, die nichts mehr mit dem Neben- und Übereinander im perspektivisch durchkomponierten Raum der realistischen Malerei zu tun hat. Schließlich sind die Bilder raumhaft, weil die Figuren Gliederung und Sinn der Architektur betonen: die Heiligengestalten stehen gleichsam als Wächter an Triumphbogen und leiten den Blick in den Chorraum.

Der Chorraum hat seinen Mittelpunkt im Hochaltar.

### 4. Schöpfung des Mittelpunkts

Feierlich erhöhende Stufen, Altartisch, Tabernakel, Kreuz — das tritt hier wieder ganz klar und wuchtig hervor; kein zerstreuendes Beiwerk stört. Das Wesentliche ist herausgeformt.

Über dem einfach-schweren Altarblock steigen die Fenster (Abb. S. 249) an. Wenn sie einmal erneuert sind, werden sie den schweren Stein umgeben mit geheimnisvollem Licht, werden das breit Ruhende umfangen mit schwebenden Farben. Dann wird sich übersinnliches Leuchten wie eine unkörperliche Wand um die Stätte der Mysterienhandlung legen, wie es der Würde des Meßopfers gebührt. So ist denn die Architektur selber als Hintergrund des Altars gedacht; er hat darum keinen größeren Aufbau, damit er enger mit der Architektur verbunden sei. Zwischen dem Altar als selbständigem Stück der Kirchenausstattung und der Architektur soll also die Lichtsymbolik farbiger Fenster den Übergang schaffen (Abb. S. 256).

Aber die Symbolik der einfachen Grundform des Altars und die Symbolik des Lichtes allein genügen nicht, das vielgestaltige Leben des Kirchenjahres auszudrücken. Hinzu kommt die figürliche Symbolik: im reichen Bilderschmuck des Altars.

Der Altar ist dem eucharistischen Opfer geweiht. Von ihm künden alle seine Darstellungen, mögen sie nun, wie die Bilder kleineren Formates, Szenen aus dem Alten Testament behandeln, die auf das Neue hinweisen, oder mögen sie wie die Hauptgemälde Ereignisse aus dem Neuen Testament vergegenwärtigen. Der Altar ist aufklappbar. Bei geschlossenen Flügeln zeigt er die Predigt des Täufers (Abb. S. 253), der das Heil der Welt vorausverkündet, und die Versuchung Christi, den der Satan am Opfertod verhindern will; beide Bilder passen mit ihrem dunklen Ernst in die christlichen Bußzeiten hinein, das linke besonders in den Advent und das rechte in die Fastenzeit. Bei geöffneten Flügeln sieht man vier Szenen (Abb. S. 252): zuerst die Vorbilder des Abendmahls, die Hochzeit zu Kana und die wunderbare Brotvermehrung, dann die Einsetzung des Abendmahls durch Christus (Abb. S. 255), schließlich den Vollzug des eucharistischen Opfers mit den Jüngern von Emmaus. Viermal erscheint auf diesen Bildern beherrschend die Gestalt Christi. Alles andere hat geringere Wichtigkeit als er. Die goldgelbe Farbe seines Gewandes leuchtet schon dem in die Kirche Eintretenden entgegen, während die übrigen Farben zurückhaltend bleiben. Durch ein übermenschliches Maß und durch die Leuchtkraft der Farbe ist er als Licht- und Heilsträger vor den anderen Gestalten ausgezeichnet.

Betrachtet man die Bilder im einzelnen, so kommen dem Betrachter gewiß auch mancherlei Bedenken: daß etwa die eine oder andere Geste zu krampfig ist, daß die Körper vielfach hölzern, unbelebt wirken, daß die Gebärden mitunter gemacht statt ursprünglich erscheinen. Trotz allem erfreut immer wieder eine bemerkenswerte künstlerische Sicherheit, die sich an einigen charaktervollen Köpfen und Gestalten, vor allem aber in der Auffassung des Christus und in einer baumeisterlichen Kompositionsform bekundet.

Das 19. Jahrhundert hat Christus zum Weichling mit langen Haaren und fadem Gesichtsausdruck entstellt. Der Christus dieser Epoche hat nichts mehr gemein etwa mit dem zornerglühten Christus des Evangeliums, der die Wechsler aus dem Tempel trieb. Demgegenüber gibt Th. Landmann seinem Christus ein herbes und entschlossenes Gesicht. Stirn und Augen sind nicht mehr ausdruckslos, sondern voll lichthaften Lebens. Und wie diese Kunst aus aller Erdenschwere sich lichtwärts wendet, so taucht sie auch in das Dunkel unterirdischer Dämonie ein: auf dem Versuchungsbilde hält sich der Satan vor das Gesicht eine Maske, die in entstellter Form die Gesichtszüge Christi zeigt (Abb. S. 255). So sieht der Antichrist dem Christus zum Verwechseln ähnlich. Gerade dieser dunkel-entscheidungsvollen Szene ist die Kunst des 19. Jahrhunderts gern ausgewichen.

Daß auf den Bildern des Hochaltars in Bremerhaven Christus so machtvoll hervortritt, liegt vor allem an der klaren baumeisterlichen Ordnung der Darstellung. Landmann hat Sinn für eine in die Ferne wirkende Malerei und erfindet darum große einprägsame Formen; dazu bietet er jedoch auch reizende Einzelheiten für die Nahbetrachtung, etwa im Bild der Hochzeitsgesellschaft zu Kana (Abb. S. 252). Aber das Einzelne bleibt letztlich im Hintergrund. Die einfachen, wesentlichen Formen und Vorgänge sollen das Bild beherrschen. Darum sind Berge, Bäume, Gefäße, Gesichtszüge auf wenige ausdrucksvolle Linien zurückgeführt. Darum sind alle Formen hart und groß angelegt. Darum ist das Ordnende besonders betont: Stadtmauern, Wege, Hügel, Wandflächen, Tisch — kurz: alles, was gliedert und Halt gibt.

LEONARDO DA VINCI: ANBETUNG DER KÖNIGE. UNTERMALUNG
FLORENZ, UFFIZIEN

Gerade in dem atomistisch-ungesammelten Kirchenbau des 19. Jahrhunderts empfand der Künstler das Bedürfnis, kräftig zusammenzufassen und straff zu erzählen.

In dieser gesammelten und gestrafften Art bringt Landmann im Chorraum die Heilstat Christi und um den Chorraum herum die mit der norddeutschen Küstenlandschaft verknüpfte religiöse Geschichte den Gläubigen nahe. Diese Bindung an die konkrete Gemeinschaft ist noch kurz zu betrachten.

### 5. Bindung an die Gemeinschaft

Landmann hat es verstanden, in mannigfacher Weise die Gemeinschaft, für welche die Kirche in Bremerhaven bestimmt ist, mit dem Bau zu verknüpfen: im Handwerklichen, im Werkstoff und im Thematischen.

Ein Meisterwerk heimischen Handwerks ist das Gitter der Kommunionbank (Abb. S. 259). Es enthält das Wort, das auf die Stätte des eucharistischen Opfers und auf die eucharistisch bestimmte Bildauswahl des Hochaltars hinweist: „Dem siegreichen Streiter will ich das geheimnisvolle Brot und einen neuen Namen geben." Kräftig treten die Schriftzeichen hervor

und bilden eine mit spannungsvollem Leben erfüllte Vergitterung. Dieses Gitter hat der Werftschmied Eickemeyer nach einem Entwurf von Landmann handwerksgerecht ausgeführt.

Ein Werk in heimischer Technik ist der von Landmann erstellte Wandteppich: ein Gewebe aus roher Schafswolle, wie es in Norddeutschland üblich ist. Dieser Behang schildert den Stammbaum Christi, den Weg von Adam zu Christus (Abb. S. 257). Weiße Figuren heben die Ecken des Teppichs hervor und schaffen so einen Ring um Christus, der weißleuchtend aufschwebt. Viele schöne Einzelheiten hat dieser Behang, ein Meisterwerk der Web- und Strickkunst. Lichtreich und frühlingsbunt strahlen seine Farben in die Kirche hinein und atmen gleichsam Freude und Zuversicht, wie es dem dargestellten Motiv angemessen ist.

Heimische Überlieferung schließlich wird in den Wandgemälden lebendig, die von heimischen Heiligen und damit auch von Meer und Seefahrt berichten. Der hl. Ansgar entsendet einen Seemann, und man sieht Ruder und Segelschiff (Abb. S. 256). Der hl. Willehad entsendet Baumeister, und rechts unten sieht man die Kirche des benachbarten Blexen, wo Bischof Willehad starb (Abb. S. 256). Der hl. Rembert erinnert an die kriegdurchtosten Jahrhunderte der frühen nordischen Geschichte: er zerbricht einen Kelch und opfert dessen edles Metall, um damit eine christliche Gefangene loszukaufen. Kühnes Seefahrertum, hohes Siedlungswerk, Nächstenliebe in harter Zeit, das sind die Themen dieser Bilder, die sich nachdrücklich von der süßlichen Kirchenmalerei abwenden, freilich noch nicht die männliche Kraft und Fülle haben, um den monumentalen Stil auf eine schlechthin überzeugende, durch und durch lebensvolle Weise zu meistern.

So kann im ganzen hier nur von einem Beginn und einem Versuch gesprochen werden. Auf jeden Fall hat er das Gute, daß er klar die Mängel der historisierenden Kirchenarchitektur erkennt und gangbare Wege zur Überwindung dieser Mängel beschreitet. Hier ist nicht planlos herumverbessert worden, sondern folgerichtig hat man das Problem als Ganzes durchdacht und eine auf das Ganze gerichtete Lösung eingeleitet.

# LEONARDOS RELIGIÖSE SYMBOLIK IN SEINEN MADONNENBILDERN

Von EMIL MÖLLER

Die Madonnenbilder der italienischen Renaissance sind, abgesehen von den Altartafeln, meist Darstellungen seligen Mutterglückes. Aber gerade bei den bedeutendsten Künstlern, wie Donatello, Mantegna, Botticelli, Bellini u. a. spricht aus manchen dieser Werke ein so tiefer, ja schmerzlicher Ernst, daß wir fühlen: die Mutter des Herrn ahnt schon den Leidensweg ihres göttlichen Kindes, den ihr der Greis Simeon (Luk. II, 35) vorhersagte. Einige Maler haben auch durch symbolische Beigaben anzudeuten gesucht, daß hier der Schatten des Kreuzes schon auf die jungen Mutterfreuden fällt.

Als frühestes Beispiel darf die byzantinische Darstellung der Madonna de perpetuo succursu gelten, bei der schwebende Engel die Leidenswerkzeuge halten. Als älteste Darstellung dieser Art im Abendlande kenne ich ein 1412 ausgeführtes Bild des Venezianers Francesco Tatti im Museum zu Nancy, wo Dornenkrone, Kreuz und Opferlamm angebracht sind. Unbeachtet blieb bisher, daß Desiderio da Settignano dem entzückenden Jesuskind auf dem Sakramentsaltärchen in San Lorenzo zu Florenz einen Dornenkranz in die Hand gegeben hat, dessen Reste noch deutlich erkennbar sind. Botticelli, der gemütstiefe, treue Jünger Savonarolas, läßt auf der großen Altartafel von 1483 (Uffizien) Dornenkrone und Nägel von schwebenden Engeln darbieten; in seinem feinen Madonnenbild des Museums Poldi-Pezzoli in Mailand trägt das Jesuskind die Nägel in der Hand und den Dornenkranz sogar am Arm, nach Art eines Kinderspielzeuges[1]).

[1]) Irrig deutete Bode (Botticelli, S. 62) einen Kruzifixus, der am unteren Rande der Berliner Altartafel mit den beiden Johannes ohne Verbindung mit der dargestellten Szene angebracht ist, als „Hinweis auf den Opfertod Christi". Das Täfelchen soll aber nur einer liturgischen Vorschrift für die Darbringung des hl. Meßopfers Genüge leisten. Neri di Bicci z. B. malt ein solches Kreuzbild oft auf seine Altarbilder.

LEONARDO DA VINCI: MUTTERGOTTES MIT DER NELKE
MÜNCHEN, ALTE PINAKOTHEK

LEONARDO DA VINCI: MUTTERGOTTES MIT DER
KREUZBLUME. PETERSBURG, EREMITAGE

Raffael bringt den Hinweis auf den Erlöserberuf des göttlichen Kindes mit feinerem Gefühl zum Ausdruck. In verschiedenen seiner Bilder greift das Jesuskind nach dem Rohrkreuz des Johannes oder beschäftigt sich mit dessen Schriftband, das die Worte „Ecce Agnus Dei" trägt.

Von dem großen Künstler, der aus dem letzten Abendmahl des Herrn ein erschütterndes Seelendrama gestaltet hat, dürfen wir erst recht erwarten, daß er in seinen Madonnenbildern tiefsinnige Ideen verkörpert. Zwar hat Leonardo auch Madonnen von rein menschlicher Anmut entworfen, in denen sich das göttliche Kind an Blumen erfreut oder mit einem Lamm oder einem drolligen Kätzchen spielt (das letztere von ihm in vielen Zeichnungen behandelte Thema ist in der Kunstgeschichte einzig geblieben!); aber er liebte es, dem kindlichen Tun des Gottessohnes eine religiöse Bedeutung zu unterlegen, und dabei verstand er dies in einer so unauffälligen Weise zu gestalten, daß seine Gedanken den Nachbildnern wie den Kunstforschern bis in unsere Tage verborgen blieben.

Schon der Einundzwanzigjährige gab einen Beweis dieser seiner Eigenart, als er 1473 für den ritterlichen Giuliano Medici, den 1478 ermordeten Bruder des Lorenzo Magnifico, sein frühestes Marienbild mit unendlicher Sorgfalt ausführte. Es ist die Madonna mit der Nelke (Abb. S. 263), die 1889 wieder auftauchte und von Dr. Albert Haug in Günzburg hochherzigerweise der Älteren Pinakothek in München überlassen wurde. Die hl. Jungfrau steht vor der Fensterbrüstung eines palastähnlichen Gemaches, dessen Einzelheiten an den Palazzo Medici erinnern. Das Jesuskind blickt wie verzückt aufwärts, erhebt verlangend die Ärmchen empor, ja es strebt mit dem ganzen Körper nach einer Nelke von blutroter Farbe, die ihm die Mutter hinhält. Sie reicht dem Kinde die Blume als Bekenntnis ihrer Liebe; dieses aber erblickt darin etwas anderes, nämlich einen Hinweis auf seinen Leidensweg! In dem Hinstreben nach der purpurnen Blume offenbart sich das Verlangen des Kindes, sein Blut für die Erlösung der Welt zu vergießen. So erklärt sich auch die ehrfurchtsvolle Haltung des linken Händchens, der Ernst der Züge und der ekstatische Blick des Gottessohnes wie auch der Ausdruck der Jungfrau, die die Gedanken ihres Kindes zu ahnen beginnt[1]).

Sollte diese Deutung hier als gesucht erscheinen, so dürfte sie bei einer im Dezember 1478 begonnenen Madonna Leonardos, die 1914 aus dem Besitz der Familie Benois in die Galerie der Eremitage gelangte (Abb. S. 263), sicher Zustimmung finden. Hier hält die sehr jugendlich erscheinende Mutter ihrem Kinde wiederum ein Blümlein hin, das von diesem mit großem Ernst betrachtet und mit dem Fingerchen behutsam berührt wird. Das Lächeln der Mutter mit geöffnetem Munde steht in auffälligem Gegensatze zu dem Ernst des Kindes, das würdevoll, nur leicht gestützt, auf ihrem Schoße sitzt. Der Gottessohn, „junger mensch und alter got", wie Walther von der Vogelweide singt, erblickt in der Kreuzesform der Blüte (einer Crucifere, vermutlich Mattiola annua, eine in Italien wild wachsende, hellviolette Levkoje) einen Hinweis auf seinen Tod am Kreuze. Im nächsten Augenblick wird das Lächeln auf dem Antlitz der Mutter ersterben, sie wird das Benehmen ihres Kindes ahnend verstehen und „ein Schwert wird ihre Seele durchdringen". Daher ist für diese Tafel der Name „Madonna mit der Kreuzblume" gerechtfertigt[2]).

Dieses nicht ganz vollendete Gemälde bildet schon einen Übergang von der noch ganz dem Quattrocento angehörigen Madonna mit der Nelke zum Stil des Cinquecento durch den Aufbau und die wirkungsvolle Hervorhebung der Gruppe nebst dem in der Mitte angebrachten Symbol, durch die Verminderung und vollendetere Harmonie der Farbtöne, durch die Vereinfachung der schmückenden Elemente und eine größere Weichheit der Zeichnung.

In der gewaltigen Komposition der Epiphanie (Abb. S. 261), einer Untermalung, die das Jugendschaffen Leonardos in Florenz 1481 abschließt, wird die Huldigung der zusammengeströmten Heidenwelt an den jungen Himmelskönig dargestellt. In ehrfurchtsvollem Abstand von der Mutter mit dem göttlichen Kinde überreichen die drei Weisen, umdrängt von der

---

[1]) Über dieses kostbare, aber bisher nur von sehr wenigen Kunsthistorikern als Arbeit Leonardos anerkannte Gemälde bringt das Münchener Jahrbuch für bildende Kunst 1937, S. 5—40, eine erschöpfende Studie des Verfassers. Die Besucher der Galerie seien darauf hingewiesen, daß die Tafel, die demnächst einen günstigeren Platz erhalten soll, wegen der Fülle von Feinheiten in der Haartracht, Kleidung, Raumgestaltung, Landschaft und der Blumenvase eine Betrachtung aus nächster Nähe verlangt. Die Runzelung der Farbe in den Schatten des Fleisches ist erst durch eine spätere Überarbeitung verursacht.

[2]) Unter diesem Titel habe ich es 1913 in meiner Dissertation behandelt und 1926 (Burl. Mag. August) als „Madonna with the Cross-Flower" angeführt; es ist ebenfalls im Münchener Jahrbuch erläutert.

LEONARDO DA VINCI: MUTTERGOTTES VOR DER FELSENGROTTE. PARIS, LOUVRE

LEONARDO DA VINCI: HL. ANNA SELBDRITT
PARIS, LOUVRE

tiefbewegten, nach dem Heiland inbrünstig verlangenden Menge ihre bedeutungsvollen Gaben. Das dem König gebührende Gold trägt der hinter der hl. Jungfrau stehende hl. Joseph bereits in seinen Händen; der Magier, der es, gemäß der Legende, ihm als dem Pfleger der hl. Familie übergab, küßt jetzt nach orientalischer Sitte den Boden. Der im Vordergrund kniende Jüngling hält das zierliche Turibulum, dem eine Weihrauchwolke als Huldigung der Gottheit zum Heiland hin entsteigt. Der Greis aber, der tiefgebeugt sich auf den Knien nähert, hebt ein verschlossenes Gefäß empor, und das göttliche Kind, die Rechte machtvoll zum Segen erhebend, greift — mit der weitausgestreckten Linken die trennende Zone zur Menschheit überbrückend — nach der dritten Gabe, also der Myrrhe; diese aber ist ein Hinweis auf den Opfertod des Menschensohnes, da sie zur Balsamierung der Leichen dient.

Als erstes Werk auf mailändischem Boden begann Leonardo 1483 die Madonna vor der Felsengrotte im Louvre (Abb. S. 265), ein zauberhaftes Stimmungsbild von hinreißender Lieblichkeit. Es wurde geschaffen für die Kirche S. Francesco, in der die confraternità della concezione, die wir heute Bruderschaft der Unbefleckten Empfängnis nennen würden, eine Kapelle gebaut hatte. Auch hier versinnlicht der Künstler eine religiöse Idee. Wir sehen eine Anbetungsszene unter dem Schutze der Gottesmutter: der Johannesknabe betet inbrünstig das Jesuskind an; dieses dankt ihm mit seinem Segen, und der Engel, zum Beschauer des Altarbildes freundlich hinüberblickend, weist mit ausgestrecktem Finger auf das kindliche Vorbild, um die Gemeinde zur Nachahmung anzuregen.

Als der Künstler, nach langer Abwesenheit wieder in seine Heimat zurückgekehrt, an einem Karton für das Altarbild der hl. Anna Selbdritt (Abb. S. 265) arbeitete, — den zu schauen „die Florentiner wie zu einem Fest zusammenströmten" — besuchte ihn Pietro da Nuvolaria, der Generalvikar der Karmeliter. Am 3. April 1501 hat dieser in einem Briefe an die Markgräfin Isabella d'Este den Karton, nach dem Leonardo später die kunstvoll aufgebaute Gruppe der hl. Jungfrau auf dem Schoße ihrer Mutter ausgeführt hat, also beschrieben: „Er bildete einen etwa einjährigen Jesusknaben, der, die Arme seiner Mutter verlassend, ein Lamm ergreift, anscheinend, um es zu umarmen[1]). Die Mutter, sich von dem Schoße der hl. Anna ein wenig erhebend, sucht das Kind von dem Lamme wegzuziehen, das als Opfertier die Passion bedeutet. St. Anna aber, die sich auf ihrem Sitze etwas aufrichtet, will anscheinend ihre Tochter zurückhalten, damit sie das Kind nicht von dem Lamme trenne; sie soll vielleicht die Kirche darstellen, die nicht wünschen möchte, daß das Leiden Christi verhindert werde." Die letzte Ausdeutung der hl. Anna findet in dem Gemälde keine Unterlage. Aber die übrige mystische Auslegung der Szene entspricht zweifellos der Absicht des Malers.

Am 9. April 1503 besuchte der Karmeliter wiederum im Auftrage der Markgräfin von Mantua den Künstler und fand ihn mit einem kleinen Bilde für Robertet, den Staatssekretär Ludwig XII., beschäftigt. Er beschreibt diese Tafel folgendermaßen: „Das Bildchen, an dem er arbeitet, ist eine Madonna, die da sitzt, als wenn sie das Gespinst aufhaspeln wollte. Das Kind, dessen Fuß sich über dem Körbchen mit Spindeln befindet[2]), hat die Haspel ergriffen und blickt aufmerksam zu den Speichen derselben empor, die die Gestalt eines Kreuzes haben[3]); es lächelt, als ob es nach diesem Kreuze verlangte, und hält es fest und will es nicht der Mutter überlassen, die es ihm nehmen zu wollen scheint." Die letzten Worte enthalten eine Mißdeutung der Gebärde der rechten Hand der Mutter, denn diese drückt nur Verwunderung über das auffällige Benehmen des Kindes aus. Die Tafel, die Madonna mit der Garnwinde (Abb. S. 267), besitzt heute der Herzog von Buccleuch in London. Das edle Haupt der Madonna erinnert an die hl. Anna; reiche, geringelte Haarwellen umgeben das ernste, schmale Antlitz; der Schleier, von zwei ineinandergreifenden Seidenschals gehalten, deckt die Stirn und setzt sich, herabfallend, in köstlich abgestuften Umrissen vom Hintergrund ab. Auch das Kind mit dem wundervollen Helldunkel der Schatten ist vortrefflich erhalten. Die Landschaft ist im Original vollständig übermalt, aber in einer Kopie aus der Werkstatt

---

[1]) Richtiger: um es zu besteigen!

[2]) Dieses Körbchen ist von Leonardo, als dem Gesamteindruck schädlich, übermalt worden, wie auf dem Gemälde zu erkennen ist.

[3]) Die Gestalt dieser Haspel, die auch in Deutschland nachzuweisen ist, fand ich im Arnotal noch in Gebrauch. Sie besteht aus einem Rundstab, der oben und unten von Querhölzern, die aber nicht ganz in derselben Ebene stehen, überkreuzt wird; beim Gebrauch wird das Gerät in der Mitte gefaßt und das Garn in Form einer 8 aufgewunden.

LEONARDO DA VINCI: MUTTERGOTTES MIT DER GARNWINDE
LONDON, SAMMLUNG DES HERZOGS VON BUCCLEUCH

LEONARDO DA VINCI: MUTTERGOTTES MIT DEN SPIELENDEN KINDERN. FLORENZ, UFFIZIEN. Ausführung durch Cesare da Sesto

überliefert; sie ähnelte ursprünglich jener der Mona Lisa und der Madonna mit der Nelke. Der als Sitz dienende Felsblock zeigt echt leonardische Feinheiten[1]).

Geradezu spitzfindig ist die Passionsidee in der Madonna mit den spielenden Kindern (Abb. S. 267), die ich als eine im Frühjahr 1508 geschaffene Komposition Leonardos nachweisen konnte[2]). Die Ausführung erfolgte durch Cesare da Sesto unter Verwendung älterer und neuer Entwürfe und Studien des Meisters. Jenes Kind, das auf dem Kreuzesstab mit dem Schriftband sitzt und das Lämmchen umhalst, ist nicht, wie man zunächst denken möchte, der kleine Johannes, sondern der Jesusknabe; dieser hat die Abzeichen seines Spielgefährten an sich genommen und ihm dafür sein Vögelchen — den Stieglitz der mittelalterlichen Symbolik — überlassen. Nun kriecht der kleine Johannes hinter der Gottesmutter hervor und hält seinem Gefährten lockend den Vogel hin. Aber das göttliche Kind schmiegt sich um so fester an das Opferlamm; es will von diesem und dem Kreuz nicht lassen. Im kindlichen Spiel äußert sich wiederum die Tragik der Passion.

Symbolik und Mystik lagen den Menschen jener Zeit näher als uns; sie treten aber bei keinem großen Künstler so stark auf wie bei Leonardo. Der lehrhafte Zug, der mit dem Wesen dieses tiefsinnigen Denkers verbunden ist, treibt ihn auch dazu, in seinen religiösen Bildern Heilsgedanken des Christentums zu verkörpern. Dabei ist es bezeichnend für sein Feingefühl, daß er das Jesuskind nur mit Gegenständen beschäftigt zeigt, die sich in das Leben eines Kindes unauffällig einfügen. Das hatte allerdings zur Folge, daß man die tiefchristlichen, aber ganz persönlich ausgestalteten Ideen dieses Künstlers meist nicht erkannte, wie denn keine Nachbildung der Madonna mit der Kreuzblume einen Kreuzblütler, meist sogar eine Beere zeigt und selbst die Garnwinde bei den späteren Kopien oft durch ein Rohrkreuz ersetzt wurde. So sind bis in unsere Tage wichtige Zeugnisse für die religiöse Denkweise Leonardos übersehen worden.

Die vorstehenden Ausführungen brachten einen Einblick in den geistigen Gehalt der Madonnenbilder dieses wunderbaren Künstlers, insbesondere unwiderlegliche Beweise dafür, daß er — den man heute noch vielfach als Freigeist und Pantheisten hinzustellen liebt — den Glauben an das Erlösungswerk des Gottmenschen aus seinen Jugendtagen bis in seine letzten Lebensjahre treu bewahrt hat.

# DIE STERNBACHER PIETA

## EIN BEITRAG ZUR IKONOGRAPHIE DES VESPERBILDES UND DES SCHMERZENSMANNES

Von E. BREITENBACH und TH. HILLMANN

In der Wetterau liegt unfern des Ortes Nieder-Florstadt in dem Waldgebiet zwischen Nidda und Nidder die dem hl. Gangolf geweihte Wallfahrtskirche Maria-Sternbach. Sie soll der Überlieferung nach eine der neun hessischen Gründungen der Schottenmönche aus dem Kloster Hohenau im Elsaß sein. Der Ort, der sich in ihrem Schutz gebildet hatte, ist seit Jahrhunderten wieder verschwunden. Die Kirche aber blieb wegen ihres Gnadenbildes, einer Muttergottes mit dem Kind, zu der viermal im Jahr eine Wallfahrt führte, erhalten, wenn auch vielfältige Erneuerungsarbeiten von dem ursprünglichen Bau nichts übrig gelassen haben. Der Chor wurde 1455 an Stelle eines älteren durch Blitzschlag zerstörten errichtet, Langhaus und Vorhalle sind im Anfang des 18. Jahrhunderts durchgreifend umgestaltet.

Wenige Jahre später, 1725, wurde ein Kreuzweg gestiftet, der von der 20 Minuten entfernten Kirche von Wickstadt nach Sternbach führte. Für die letzte Station, das Vesperbild, nahm man ein Holzbildwerk, das bisher in der Nähe im Walde gestanden hatte, und errichtete zu seinem Schutz neben der Eingangshalle der Kirche eine kleine Kapelle. Es ist das einzige, bis auf ein paar spärliche Trümmer auf dem Wickstadter Friedhof, was heute noch von dem Kreuzweg erhalten ist, und ihm gilt dieser Aufsatz.

---

[1]) Verfasser veröffentlichte die bisher unerkannte „Madonna dell'Aspo" mit den wichtigsten Unterlagen im Burlington Magazine, August 1926.

[2]) Siehe Zeitschrift für bildende Kunst, 1929, Januar; dazu eine Ergänzung in Raccolta Vinciana, Bd. XIII, S. 63.

VESPERBILD VON STERNBACH. ANFANG DES 17. JAHRHUNDERTS

Über die Herkunft des Werkes und über den Künstler ließ sich bisher nichts in Erfahrung bringen. Die Kirche ging 1815 mit dem ganzen Besitz des Klosters Arnsburg an die protestantischen Grafen Solms-Rödelheim über und wurde auf längere Zeit dem gottesdienstlichen Gebrauch entzogen, man dachte sogar daran, sie abzureißen. Möglich, daß damals Akten und Urkunden vernichtet wurden, weil sie ohne Bedeutung schienen[1]). Die hessischen Bau- und Kunstdenkmäler[2]), denen wir darin folgen möchten, setzten die Entstehung der Gruppe aus stilistischen Gründen in den Anfang des 17. Jahrhunderts. Die ganze übrige Literatur, die sich mit der Geschichte des Ortes Sternbach oder der Wallfahrt beschäftigt, kennt die

[1]) Soweit Akten über Sternbach noch vorhanden sind, liegen sie mit denen der Kirche von Wickstadt in dem Graf zu Solms-Rödelheimschen Archiv in Assenheim, sind aber, wie uns der Archivpfleger, Herr Prof. Dr. Blecher mitteilte, noch völlig ungeordnet.

[2]) Bau- und Kunstdenkmäler des Großherzogtums Hessen, Provinz Oberhessen, Kreis Friedberg, Wickstadt-Sternbach, S. 284. Das Datum 1601 auf der offiziellen Postkarte der Pfarrei Wickstadt, der Sternbach untersteht, beruht auf einer Verwechslung, in dem Gnadenbild fand sich ein Pergamentstreifen mit der Aufschrift: iohannes bachdentzer vō fridenbergk Mollitor iar 1601. 10. novimb.

ALBRECHT DÜRER: SCHMERZENSMANN
Aus der „Kleinen Passion". Nach der Vision der hl. Birgitta

Pieta überhaupt nicht und nimmt an, das Gnadenbild habe ursprünglich in der kleinen Kapelle gestanden[1]). Nur im Friedberger Intelligenzblatt erschien 1834, zu einer Zeit, als die Wallfahrt noch nicht wieder aufgenommen war, ein kleiner Artikel, der die Kirche in ihrer romantischen Waldeinsamkeit beschrieb und dabei auch die Pieta als ein nicht ohne Kunst gefertigtes Bild erwähnte[2]).

Heute versammeln sich längst wieder viermal im Jahr die Andächtigen vor dem Gnadenbild, und mancher von ihnen wird, ergriffen von der leidvollen Größe der Darstellung, auch vor der schmerzensreichen Gottesmutter sein Gebet sprechen, ohne sich Rechenschaft darüber abzulegen, daß hier noch mehr ausgedrückt ist als die Klage der Mutter um den toten Sohn.

Das Werk ist aus Lindenholz, 1,15 m hoch, hat also fast Lebensgröße (Abb. S. 261). Die Bemalung ist mehrfach erneuert, zuletzt nicht gerade glücklich vor wenigen Jahren. Auf einem niedrigen Sokkel erhebt sich die Gruppe. Maria sitzt ganz in ein weites faltiges Gewand gehüllt, das nur Gesicht und Hände freiläßt. Der linke Fuß ist vorgeschoben, so daß die Spitze des Schuhes unter dem Mantelsaum hervorsieht. Sie hält nicht, wie wir zu sehen gewohnt sind, den toten Sohn im Arm, sondern Christus kniet vor ihr als ein Lebender, obwohl behaftet mit allen Zeichen seiner irdischen Passion. Der linke Unterschenkel liegt am Boden auf und trägt das Gewicht des Körpers, der sich gegen den Schoß der Mutter lehnt. Das rechte Bein ruht leicht auf Wade und Ferse des anderen. An Armen und Beinen treten die Aderstränge stark hervor, als hätte sich im schmerzhaften Todeskampf alles Blut in ihnen gestaut. Brandig klaffen die Ränder der Wundmale auf, dicke Tropfen quellen aus ihnen hervor. In eigentümlicher Verkennung der anatomischen Verhältnisse sind die ungewöhnlich groß und plastisch gebildeten Rippen durch tiefe Querfurchen unterteilt, und ihre Enden senkrecht untereinander angeordnet, so daß die Form eines Spitzbogens entsteht, der Leib und Seitenwunde umrahmt. Eine leichte Drehung des Oberkörpers bereitet die Wendung des Kopfes vor. Dabei stützt Christus sich an das vorgeschobene Knie der Mutter, über das sein linker Arm schwer lastend herabhängt. Den anderen hält Maria mit zarter Gebärde am Handgelenk. Ihre Rechte umfaßt das Haupt des Sohnes, das sich ihr entgegen hebt, ihr Antlitz neigt sich über ihn, so daß es das seine berührt, Stirn und Nasenrücken liegen aneinander. Mit schmerzlich weit geöffneten Augen sehen Mutter und Sohn sich an, alles um sie her ist versunken, keine Gebärde lädt den andächtig sich Nahenden zur Anteilnahme ein. Nichts bleibt als das Leid der Mutter um die Marter des Sohnes und dessen um der Welt Sünden.

[1]) G. W. Wagner, Die Wüstungen im Großherzogtum Hessen, Darmstadt 1854, S. 320. Wagner hält sich bei der Lokalschilderung an das Friedberger Intelligenzblatt, übersieht aber, daß da von Pieta und Gnadenbild die Rede ist, und hält das Bild in der Kapelle für das Gnadenbild. Val. Falk, Heiliges Mainz, 1877, Joh. Rady, Geschichte der katholischen Kirche in Hessen, 1904, Chr. Schreiber, Wallfahrten durch deutsche Lande, 1928, übernehmen die Angaben von Wagner. Da ihnen zwar bekannt ist, daß das Gnadenbild in der Kirche steht, nicht aber, daß die Kapelle eine Kreuzwegstation war, das Gnadenbild also nicht in ihr gestanden haben kann, nehmen sie an, es sei von dieser in jene überführt. [2]) Friedberger Intelligenzblatt 1834, Nr. 3.

Was bei einer eingehenden Betrachtung an dem Werk auffällt, ist der Gegensatz zwischen der vollendeten Komposition und der primitiven Behandlung der Einzelheiten. Der Künstler baut die Gruppe als ein steiles Dreieck auf, dessen Form sich in der Innenzeichnung zweimal wiederholt, in der Linie, die von der rechten Hand Christi über den Kopf zur linken läuft, und der anderen, die durch Oberschenkel, Körper und Arm um das Knie Marias gezogen wird. Der Umriß ist nur ganz wenig aufgelockert, ein kleiner Bausch vom Gewand der Mutter, rechte Hand und Füße Christi überschneiden an der einen Seite das Dreieck, an der anderen ragt nur der Ellenbogen Marias darüber hinaus. So erreicht der Meister jenen Ausdruck völliger Abgeschlossenheit, tiefsten Ineinanderversunkenseins, den wir oben zu schildern versuchten.

Dabei ist, wenn wir ins einzelne gehen, die Bildung der Falten steif und hart, besonders an dem linken Arm der Maria recht ungeschickt. Der Körper Christi ist in einer Weise behandelt, die zeigt, wie wichtig dem Künstler die anatomisch richtige Durchbildung des Nackten war, so daß er lieber etwas zu viel als zu wenig tat. Man beachte etwa die eigentümliche Form der Knie, die Durchbildung des Schultergürtels, den Ansatz der linken Schulter, auf Brustkorb und Rippen wiesen wir schon hin. Dagegen entspricht die Bauchmuskulatur durchaus den anatomischen Verhältnissen.

ALBRECHT DÜRER: SCHMERZENSMANN (CHRISTUS IN DER RAST). Aus der „Großen Passion"

Es ist uns bisher nicht gelungen, die Gruppe stilistisch irgendeinem Zusammenhang einzuordnen, um so weniger, als wir kein Werk gefunden haben, das demselben Künstler zuzuschreiben wäre. Wir möchten annehmen, daß er ein größeres Vorbild hatte, das ihn anregte. Nach der Art der Faltenbildung zu urteilen, könnte es im Umkreis von Hans Leinberger zu suchen sein[1]). Vielleicht ließe sich auch an Dürer denken, dessen Einfluß auf die Plastik ja mannigfaltig ist. Das würde eine Erklärung für die knorpelige Bildung der Knie sein. Auch für die Falten ließen sich Parallelen anführen.

Eher als auf dem Wege der Stiluntersuchung scheint es uns möglich zu sein, durch eine Analyse von Typus und Sinngehalt einer Lösung des Rätsels näher zu kommen, das die eigenartige Darstellung aufgibt. Drei Dinge sind es, auf die dabei besonders zu achten wäre, das Motiv der aneinandergeschmiegten Gesichter, die Haltung des Körpers Christi und die Tatsache, daß Christus hier als ein Lebender und nicht als ein Toter gebildet ist.

[1]) Wir folgen hier dankbar den Anregungen der Herren Dr. G. Schönberger und Prof. Dr. Otto Schmitt.

Das Motiv der aneinandergeschmiegten Gesichter ist byzantinischen Ursprungs und erscheint überaus häufig in Bildthemen wie der Kreuzabnahme, der Beweinung und Grablegung, dem Judaskuß, seltener in dem des Abschieds Christi von Maria[1]). Das Vesperbild hat sich trotz der nahen Verwandtschaft der Themen des Motivs zunächst nicht bemächtigt. Hin und wieder finden sich leise Anklänge[2]), aber erst im Anfang des 16. Jahrhunderts erkannte man in der niederländischen Malerei seine starke seelische Ausdruckskraft, die Mutter und Sohn zu einer wirksamen Einheit zusammenschloß. So entstand ein Bild wie das aus der Schule des Quentin Massys im Frankfurter Domschatz. Maria sitzt hier unter dem Kreuz, auf ihrem Schoß liegt, fast herabgleitend, der Leichnam Christi. Mit der Linken stützt die Mutter das Haupt des Sohnes und lehnt es an ihre Wange, mit der Rechten umfängt sie den Toten und zieht ihn an sich. Aber der Unterschied zwischen diesem Werk und dem unseren ist doch beträchtlich, und zwar vor allem in der Haltung Christi. Der Typus dieser Darstellungsart ist aus dem von F. Schneider als Gleitlage bezeichneten abzuleiten[3]).

Um die im Vesperbild sonst nicht beobachtete Haltung Christi erklären zu können, müssen wir ein anderes Bildthema heranziehen, den Gnadenstuhl. Dieses macht am Ende des 14. Jahrhunderts eine charakteristische Wandlung durch. Während man bisher Gottvater auf dem Throne sitzend, begleitet von der Taube des Heiligen Geistes, darstellte, wie er den Kruzifixus in feierlicher Geste der Menschheit entgegenhob als ein Sinnbild des vollendeten Erlösungswerkes, entwickelte sich jetzt unter dem Einfluß mystischer Versenkung in das Leiden Christi eine neue Form mit verändertem Sinngehalt[4]). An die Stelle der göttlichen Majestät tritt der Vater, erfüllt von Mitleid und Schmerz hält er den toten Sohn im Arm, wie es Maria im Vesperbild tut, dessen Einfluß auf dieses Bildthema deutlich ist. Da er aber nicht nur der trauernde Vater ist, sondern auch Gott selbst, der den Sünder strafen wird, wenn er nicht abläßt von seinem Tun, das zu sühnen Christus gelitten hat, so hält er den Toten mit einer weisenden Gebärde der Menschheit hin. Die älteste uns bekannte derartige Darstellung stammt aus Frankreich[5]). Sie zeigt Christus in halber Figur von Gottvater gehalten. Deutlicher wird die Beziehung des Typus zu unserem Werk durch das Löwener Bild des Meisters von Flémalle. Mehr in den stützenden Armen des Vaters hängend als eigentlich auf seinem Schoße ruhend, bietet sich der Leichnam Christi dem Betrachter dar. Das Haupt ist zur Seite geneigt, die eine Hand faßt nach der Seitenwunde, die andere hängt herab. Die Beine sind in den Kniegelenken abgebogen, die Füße scheinen fast auf dem Boden zu schleifen. In der frühesten uns bekannten plastischen Gestaltung, einer Altartafel des Loy Hering von 1548 nach Dürers Holzschnitt[6]), ist der Körper noch stärker zusammengesunken, die Füße liegen wirklich am Boden auf, beide Arme hängen schlaff herab. In dieser Form hält sich der Typus mit kleinen Abwandlungen. Wie er seinerseits das Vesperbild beeinflußt, zeigt das Werk des Hans Morinck. Auf dem Epitaph seiner 1591 verstorbenen Frau sitzt Maria mit klagend erhobenen Händen, in ihren Schoß gelehnt, mit den Armen auf ihren Schenkeln lastend, liegt Christus vor ihr am Boden. Dieselbe Anordnung mit der sinngemäßen Veränderung in der Haltung Gottes zeigt ein 1612 geschaffener Gnadenstuhl[7]). Deutlich ist auch die Einwirkung auf Michelangelos letztes Werk, die Pieta im Palazzo Rondanini[8]).

Aber in allen diesen Darstellungen ist Christus tot, und die Ähnlichkeit in der Haltung besteht nur insoweit, als ein in sich zusammengesunkener toter Körper in einer Stellung gehalten wird, die der knienden eines Lebenden verwandt ist.

Gibt es überhaupt vom Sinngehalt aus gesehen eine Möglichkeit, den am Kreuz Gestorbenen, mit allen Zeichen seiner irdischen Passion Behafteten als einen Lebenden darzustellen? E. Panofsky weist in seiner Abhandlung über die Imago Pietatis[9]) nach, daß sich in Deutsch-

---

[1]) In dem in Prag befindlichen Passional der Äbtissin Kunigunde.

[2]) Etwa bei der Pieta aus Unna, 1. Drittel des 15. Jahrhunderts, jetzt im Landesmuseum in Münster i. Westf.

[3]) Fr. Schneider, Die mittelalterlichen deutschen Typen und die Vorformen des Vesperbildes. Diss. Kiel 1931.

[4]) Ohne dabei die ältere Form als die repräsentativere je auszuschalten.

[5]) Rundbild in der Art des Jean Malouel, jetzt im Louvre. Abb. E. Mâle, L'art relig. de la fin du moyen age, Kap. III, Abschn. 8, Abb. 82.

[6]) Jetzt im Nationalmuseum in München.

[7]) Abb. bei Ad. Feulner, Deutsche Plastik des 17. Jahrhunderts, Nr. 28.

[8]) Für die außerdem die in Italien häufige Bildform der stehenden Maria, die den ebenfalls stehenden, aber toten Schmerzensmann im Arm hält, bestimmend war. Vgl. dazu E. Panofsky, Imago Pietatis, in: Festschrift für Max I. Friedländer, 1927, S. 273.

[9]) Panofsky, a. a. O., S. 280 f.

land im 14. Jahrhundert ein neuer Typus des Schmerzensmannes als Andachtsbild entwickelt, der sich von allen bereits vorhandenen dadurch unterscheidet, daß Christus nicht als ein Toter, sondern trotz seiner Wundmale als ein Lebender erscheint. Diese Darstellung hat nach Panofsky ihre Wurzel in dem 39. Kapitel des Speculum humanae salvationis des Ludolf von Sachsen[1]): Christus tritt vor Gottvater und bittet, seine Wunden weisend, um Gnade für die sündige Menschheit, die zu erlösen er gelitten hat. Die bildliche Gestaltung dieser Szene hat vermutlich schon das Original von 1325 enthalten, jedenfalls findet sie sich in den ältesten erhaltenen Handschriften aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. Der trotz der Wundmale lebende Christus ist also durch den Text bedingt, den das Bild veranschaulichen soll. Sehr bald wird der lebende, wundenweisende Schmerzensmann aus der szenischen Darstellung herausgelöst, und es entsteht das Andachtsbild, das ihn allein oder von Heiligen begleitet zeigt. Der Gedanke an den Ursprung aus der Fürbitte drückt sich dabei in Gesten und Beiwerk aus[2]).

Nun gibt aber das Speculum noch einen weiteren Ausgangspunkt für die Darstellung des lebenden Schmerzensmannes: Im 25. Kapitel weist Ludolf im Zusammenhang mit der Behandlung der Passion darauf hin, daß der Mensch, der willentlich sündigt, Christus damit aufs neue allen den Leiden aussetzt, die er erduldet hat. In dem Bildsystem des Speculum war für eine Gestaltung dieses Gedankens kein Platz. Überdies, so wirksam er als Warnung vor der Sünde war, barg er doch, wenn er Gestalt gewann, die Gefahr in sich, daß er sich in Widerspruch zu den Lehren der Kirche setzte, die ein Leiden Christi nach seiner Auferstehung nicht kennt.

So fand er zunächst nur literarischen Niederschlag, und zwar in der mystischen Dichtung, die dem Leiden Christi galt, und in der moralischen Erzählung und blieb im übrigen der volkstümlichen Pfarrpraxis vorbehalten, wo er sich als ein außerordentlich wirksames Mittel, vor der Sünde zu warnen, bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Nur in dem besonderen Fall der Warnung vor der Entheiligung des Sonntags durch Arbeit und unerlaubte Vergnügungen fand der Gedanke seit der Mitte des 14. Jahrhunderts einen bildlichen Niederschlag, wie wir an anderem Orte dargelegt haben[3]). Auf diesen Darstellungen sehen wir Christus als lebenden Schmerzensmann von den Geräten, deren Gebrauch am Sonntag verboten ist, umgeben, ja vielfach körperlich verletzt.

Den ganzen Sinngehalt der fortgesetzten Passion Christi ohne Einschränkung auf eine bestimmte Sünde gestaltet Dürer in den Titelblättern der Großen und Kleinen Holzschnittpassion in der Form von Lesebildern (Abb. S. 271). Der Beschauer, dessen Aufmerksamkeit sich auf das Bild beschränkt, sieht hier nur den leidenden Christus, im einen Fall, wie er von einem Kriegsknecht verspottet wird, im anderen, wie er zusammengebrochen auf einem Stein sitzt. Liest man auch den Text, der zu diesen Bildern gehört, so erkennt man, daß Dürer der Darstellung eine viel weiter gehende Bedeutung gegeben hat, als eine oberflächliche Betrachtung erscheinen läßt. Es heißt, wenn man die lateinischen Verse des Benediktiners Chelidonius ins Deutsche überträgt, in der Kleinen Passion:

O du, der mir Gerechtem so viele Schmerzen verursacht, o Kreuzes,
O Todes grausame Ursache.
O Mensch, es war genug, daß ich für dich das einmal getragen,
O höre auf, mich durch neue Sünden ans Kreuz zu schlagen.

In der Großen Passion steht da:

Ich erdulde für dich, o Mensch, diese grausamen Schläge und heile durch mein Blut deine Krankheiten und durch meine Wunden die deinen.
Durch meinen Tod vernichte ich deinen Tod. Ein Gott, bin ich für dich, Geschöpf Mensch geworden.
Du aber, Undankbarer, stichst mit deinen Sünden oft in meine Wundmale, und oft erdulde ich Schläge durch deine Schuld.
Es war genug an den Qualen, die ich einst unter den feindlichen Juden erlitt. Nun sei Ruhe, o Freund.

[1]) Abdruck des Textes in E. Lutz und P. Perdrizet, Speculum humanae salvationis, 1907, vgl. auch E. Breitenbach, Spec. hum. salv., 1930.
[2]) Panofsky, a. a. O., Abb. S. 281.
[3]) E. Breitenbach und Th. Hillmann, Das Gebot der Feiertagsheiligung, ein spätmittelalterliches Bildthema im Dienste volkstümlicher Pfarrpraxis, in: Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde 1937, Heft 1. Über den literarischen Niederschlag des Gedankens einer fortgesetzten Passion dort, S. 35 f.

Und nun sieht man im Bilde auch, daß dieser leidende Christus in beiden Fällen ein lebender Schmerzensmann ist. In der großen Passion überreicht ihm ein Söldner in Landsknechtstracht das Spottzepter. Der Landsknecht, dessen Lebenswandel zu besonderer Kritik nur allzuviel Veranlassung bot, erscheint im Zusammenhang mit dem Text als der Prototyp der Sünder, die immer wieder Christi Leiden erneuern. Dargestellt ist diese Szene in der Bildform der Verspottung, indem an die Stelle des Christus in der Passion der Schmerzensmann getreten ist, so daß sowohl die historische Szene wie der Gedanke des fortgesetzten Leidens im Bilde ihren Ausdruck finden.

Ähnlich zeigt das Lesebild der Kleinen Passion den lebenden Schmerzensmann in der Bildform des geschichtlichen Christus in der Rast, während Träger des Gedankens der fortgesetzten Passion hier allein der Text ist.

Derartig schillernde Bildprägungen, wie sie hier Dürer schafft, sind erst möglich zu einer Zeit, in der die Einzelinhalte so fest im Bewußtsein der Betrachter verankert sind, daß jeder formale Anklang die Assoziation zwangsläufig hervorruft. Nur dadurch ist es möglich, daß neben der großen Anzahl von Darstellungen des lebenden Schmerzensmannes, die ausdrücklich auf den Gedanken der Fürbitte oder den der fortgesetzten Passion in der Bildgestaltung Bezug nehmen, eine noch größere besteht, die keinen dieser Gedanken herausstellt und, indem sie alles andeutend in der Schwebe läßt, alles enthält.

Untersuchen wir diese Darstellungen typengeschichtlich, so läßt sich erkennen, wie hier Bildelemente aus allen möglichen verwandten Themen herangeholt werden, um die Fülle der Betrachtungen und Empfindungen, die an Leiden und Tod Christi anknüpfen, in einem einzigen Bilde zu gestalten. Neben den schon erwähnten der Verspottung und des Christus in der Rast finden wir den Ecce-Homo, den im Grabe stehenden toten Christus, den Auferstehenden[1]), weiter Elemente aus der Heiligenlegende, etwa der Gregorsmesse oder der Vision der hl. Birgitta, die Christus Rute und Geißel in verschränkten Armen haltend an der Säule stehen sieht (Abb. S. 270). Als bisher einziges in seiner Art zeigt das Werk, von dem diese Betrachtung ausging, die Verbindung des lebenden Schmerzensmannes mit der Bildform der Pieta.

Von dem Dargelegten aus wird nun deutlich, wie umfassend die Gedankengänge sind, die hinter dem Werk des dörflichen Meisters stehen: Was dem einfachen Sinn frommer Andacht rührender Ausdruck innigster Mutterliebe und tiefster Trauer um den toten Sohn erscheint, das erweist sich dem tiefer eindringenden Beschauer als die Summe alles dessen, was im Leiden und Sterben Christi als Inhalt beschlossen liegt: der Gemarterte und Gekreuzigte, dessen Leiden in Ewigkeit zu erneuern die sündige Menschheit nur zu bereit ist, und der dennoch vor Gott fürbittend für sie eintritt als ihr Erlöser, in den Armen der Mutter, die ihn geboren hat und Zeuge dieses Leidens sein muß.

# Rundschau

## Berichte aus dem Ausland

### EINE AUSSTELLUNG ALTER KUNST IN BRÜSSEL

Zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens hat die Königliche archäologische Gesellschaft in Brüssel aus dem Privatbesitz ihrer Mitglieder eine sehr gewählte Ausstellung alter, insbesondere Brabanter Kunst im Museum veranstaltet. In keines anderen Volkes Kunst spiegelt sich die Volksseele so getreulich wider, wie in Belgiens Kunstschaffen, das eine uralte, niemals unterbrochene Überlieferung aufzuweisen hat. Die Freude am bunten Schein und an der vielgestaltigen Natur, die mit allen Zufälligkeiten in liebevoller Kleinschilderung wiedergegeben wird, kündet sich schon bei dem Bahnbrecher der Brabanter Malerei, bei Roger

[1]) Auf der einzigen uns bisher bekanntgewordenen italienischen Darstellung zum Gebot der Feiertagsheiligung, einer Wandmalerei in San Miniato al Monte in Florenz aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts hält der Schmerzensmann im rechten Arm das Kreuz, während die linke Hand auf die Seitenwunde weist. Diese fast triumphale Haltung, die sich von der in Deutschland üblichen deutlich unterscheidet, ist, wie Panofsky, a. a. O., S. 292 ff. nachweist, für die italienische Darstellung des lebenden Schmerzensmannes charakteristisch. Wir möchten darin eine Einwirkung des Bildthemas der Auferstehung sehen, man denke etwa an die Darstellung in der spanischen Kapelle in Florenz. Auf diesen Typus wäre auch der Christus Michelangelos in Sa Maria sopra Minerva zurückzuführen, der ja auch ein lebender Schmerzensmann ist. Eigentümlich ist dessen formale Ähnlichkeit mit der Darstellung in San Miniato, wo sich übrigens auch eine stehende Maria mit dem toten Schmerzensmann findet.

van der Weyden, vernehmlich an. Zwei Madonnenbilder charakterisieren hier sein und seiner Schule Schaffen. Rogers Technik war die der Brüder van Eyck, die „naß in naß" malten, die Farbe auf der Palette mischten und auf der Holztafel miteinander verschmolzen, statt, wie es bis dahin üblich gewesen, die Farbe nach dem Auftrag erst trocknen zu lassen und dann neue Töne daneben oder darüber zu setzen. Durch dieses Verfahren und durch Verwendung des Leinöls als Bindemittel statt der Tempera wurde die tiefe, leuchtende, durchsichtige Farbgebung erreicht, die uns an seinen Bildern und denen seiner Nachfolger so sehr entzückt.

Dem großen Bahnbrecher folgt dann eine lange Reihe von Künstlern, die das überkommene Erbe verwalten und mehren. Dierick Bouts, der Stadtmaler von Löwen, ist einer jener Künstler, die sich dem Einfluß Rogers nicht zu entziehen vermochten. Er bringt aus Haarlem, wo er um 1420 geboren wurde, seinen frischen Natursinn und seine Freude an der Landschaft nach Brabant und übt einen weitgehenden Einfluß auch auf die Kölnische Malerschule aus. Er ist hier mit zwei Altarflügeln, einer Kreuztragung und einer Auferstehung Christi vertreten. Zu diesen bekannten Meistern gesellen sich namenlose Künstler, wie der hervorragende Schöpfer eines Bildnisses Karls des Kühnen, der Meister der heiligen Lucia mit einer Madonna, und der unbekannte Maler einer Verkündigung. Der Werkstätte des in Französisch-Flandern und in Amiens tätigen Simon Marmion entstammt eine kostbare kleine Kreuzigungstafel.

Der phantastische Hieronymus Bosch verknüpft die nordniederländische Kunst mit der des Südens. Eine Kreuzigung mit S. Petrus und dem Stifter erscheint als reiner und ursprünglicher Ausdruck der holländischen Art, eine Versuchung des heiligen Antonius, der des Museums in Lissabon verwandt, zeigt den Meister als den dämonisch-absonderlichen Darsteller der Diablerien. Es ist der Geist der Gotik, der ihn und seinen Nachfolger Jan de Cock beseelt, den hier ein Christophorus vertritt. Schließlich aber lebt sich diese Richtung aus, und eine andere tritt an ihre Stelle, die eine Annäherung an die italienische Renaissance anstrebt. Ambrosius Benson, ein geborener Lombarde, ist einer dieser Meister. Aber zur gleichen Zeit, als Benson seine lesende Magdalena malte und fast alle anderen Künstler schon dem Zauber der italienischen Kunst erlegen waren, arbeitete Cornelis Engelbrechts noch in der überlieferten altertümlichen Art an Bildern wie der hier ausgestellten Grablegung und der Predigt Johannes des Täufers.

Nun kommt die Zeit, da sich die Tore Belgiens weit öffnen, um aus dem Süden romanische Kunst einströmen zu lassen. Jan Gossart, genannt Mabuse, Barend van Orley, Massys und Pourbus sind einige dieser Romanisten, deren Schaffen den Boden bereitet hat für die Großen, die nach ihnen kamen, und die gewaltige Leistung eines Rubens und van Dyck wäre nicht möglich gewesen ohne die Vorarbeit der Romanisten. Man spricht etwas voreilig von Zeiten der Selbstentfremdung, wenn man dies Zurückgreifen auf die Kunst Italiens im Norden feststellt, aber es muß wohl mit wesentlichen Eigenschaften der germanischen Seele zusammenhängen, daß diese Sehnsucht nach dem Süden sich immer wieder einstellt und daß sie niemals ausstirbt. Walter Bombe

# Technische Mitteilungen

## BILD UND RAHMEN

(Nachdruck verboten).

Der Rahmen wird durch seine Verbindung mit dem Gemälde, dem Kupferstich, dem Holzschnitt, Farbendruck usw. zu einem Teil des Kunstwerkes, mag dieses nun von hohem oder geringem Werte sein. Für die Beurteilung einer künstlerischen Leistung gibt es jedoch keine allgemeingültigen Regeln — die Anschauungen wandeln sich im Wechsel der Zeiten und sind den verschiedensten Einwirkungen unterworfen. Wir selbst werden vom Geschmack unserer Zeit beherrscht, der beeinflußt ist von den wirtschaftlichen Kriegsfolgen und von politischen Anschauungen, deren Wechsel gleichfalls auf das große Erlebnis des Weltkrieges zurückzuführen ist. Aber die Bilder und Reproduktionen, mit denen wir es zu tun haben, entstammen nur zum Teil der jüngsten Zeit, und so ist von vornherein die Möglichkeit einer verschiedenen Betrachtungsweise gegeben. Außerdem kann ein Bild auch dann, wenn es in unserer Zeit entstanden ist, Stil und Charakter einer längst entschwundenen Epoche tragen. Der Hersteller des Rahmens muß diesen dann natürlich dem Charakter des Bildes und nicht der herrschenden neuzeitlichen Richtung anpassen. Für die Wahl des Rahmens ist aber nicht der Stil des Bildes allein entscheidend, sondern auch sein geistiger Inhalt, und auch räumliche Verhältnisse sind in Betracht zu ziehen.

Sehr bequem, aber nicht immer richtig ist die Regel, daß die Breite der Rahmenleiste und die Stärke ihrer Profilierung bzw. ihres Reliefs in einem angemessenen Verhältnis zur Bildgröße stehen müsse. Diese Regel ist einleuchtend, wenn wir das gerahmte Bild an sich betrachten und nicht berücksichtigen, daß das Bild Teil einer Raumausstattung werden soll. Ursprünglich war ja der Bildrahmen Architekturglied — später wurde er, wie das Bild selbst, von der Wand gelöst, also beweglich und Erzeugnis verschiedener Gewerbe, namentlich des Holzschnitzers. Aber trotz dieser Befreiung des Rahmens von der Architektur vermag diese seine Gestaltung zu beeinflussen. Wenn beispielsweise ein Gemälde von bedeutenden Abmessungen in einem Saale zwischen zwei Pilastern oder Säulen seinen Platz findet, so dürfte ein der Größe der Bildfläche entsprechender, breiter und kräftig vorspringender Rahmen nicht gerechtfertigt sein, da er den gegebenen architektonischen Rahmen beeinträchtigen würde. Hier wäre ein minder anspruchsvoller flacher Bildrahmen vorteilhafter. Ist die Wand aber nur Fläche, also frei von jeder hervortretenden architektonischen Gliederung, so können gerahmte Gemälde selbst die Gliederung der Wand bewirken, ihr Rahmenwerk also zur Lösung der architektonischen Lösung der Aufgabe beitragen. Bei kleineren Bildern, insbesondere Reproduktionen für die schlichte Wohnung, kommen derartige Rücksichten weniger in Betracht, aber das Beispiel zeigt, daß man allgemeinen Kunstregeln nicht zu sehr vertrauen darf, sondern stets die Besonderheit der Aufgabe berücksichtigen muß. In der Regel ist die baukünstlerische Aufgabe wichtiger als das Bild; denn wir haben es leider verhältnismäßig selten mit hervorragenden Meistern zu tun. Wo dieses der Fall ist, kann das Bild zur Hauptsache

werden; die Architektur der Wand und unter Umständen des gesamten Raumes hat sich dann diesem einen Kunstwerk unterzuordnen.

Aber eine andere Kunstregel gilt allgemein; ihre Verletzung zeugt nicht von gutem Geschmack. Der Rahmen sei nicht wertvoller als das Werk; er triumphiere nicht über die Leistung eines schwachen Künstlers. Weit eher wird sein Werk in einem bescheidenen Rahmen eine nachsichtige Beurteilung erfahren.

Mehr als räumliche Verhältnisse vermag der seelische Inhalt eines Kunstwerkes das Rahmenwerk zu beeinflussen; hier dürfen wir die historische Entwicklung der Dinge nicht unberücksichtigt lassen. Der Maler bringt in seinem Werke eigene Gedanken und Empfindungen zum Ausdruck; die Bilder sind seine Bekenntnisse. Dieses hängt mit der Entwicklung der Kunst im Laufe von Jahrhunderten zusammen.

Ursprünglich stand die Malerei im Dienste der Kirche; sie sollte der Aufgabe gerecht werden, dem Volke die Erhabenheit Christi, der Gottesmutter und aller Heiligen darzustellen und auf die Herzen der Gläubigen zu wirken. In der Mosaikmalerei der christlichen Kunst, die technisch an ein Verfahren der alten Römer anknüpfte, war eine Beseelung der Gestalten im Sinne des Künstlers nicht möglich. Der Maler fertigte nur den Karton — Handwerker setzten das Bild nach dem Entwurf aus Stein- oder Glaswürfeln zusammen. „Feierliche Ruhe ist allen Gestalten eigen. Bewegungslos wie Bildsäulen sind sie aufgepflanzt, in einfacher Symmetrie nebeneinander thronend, verschwunden ist das spielerische Rankenwerk, das pendelnde, antik heitere, das in der Katakombenkunst herrschte. Alles ist hoheitsvoll, ernst, imponierend, von majestätischem Glanz wie von goldenem Himmelslicht umleuchtet." (Muther: Geschichte der Malerei.) Der Künstler trat hinter seinem Werke zurück; die Mosaikmalerei war in ihren Hauptzügen starr und unpersönlich, während der Pinsel des Malers alle Empfindungen in ihren Höhen und Tiefen zu schildern vermag. Aber die Wandmalereien, die sich aus den Mosaiken entwickelten, und die ersten Tafelbilder zeigen noch den ganz starren Charakter der Mosaikbilder. Die Gemälde, vorwiegend dazu bestimmt, die Altäre zu schmücken und in der Nachbarschaft der Mosaiken und Glasgemälde durch Feierlichkeit und Prachtentfaltung zu wirken, befanden sich noch im Banne der Tradition. Erst allmählich trat an die Stelle des Goldgrundes, der die Gestalten der Gottesmutter und der Heiligen von allem Irdischen loszulösen vermoehte, die Landschaft, welche paradiesische Freuden, himmlischen Frieden und den Einklang der Natur mit der Gefühlsseligkeit aller Geschöpfe zum Ausdruck brachte.

Nur bei diesen Kirchenbildern waren zu jener Zeit Rahmen gebräuchlich. Sie wurden aus Holz oder Marmor, seltener aus Metall gefertigt. Das Holz wurde geschnitzt und bemalt, zum Teil auch vergoldet. Später fanden auch völlig vergoldete Rahmen Verwendung, die sich bis auf unsere Zeit behauptet haben. Auch Marmorrahmen wurden ursprünglich bemalt; erst im 16. Jahrhundert erkannte man, daß der prächtig schimmernde Marmor keines Farbenschmuckes bedarf. Malerei und Skulptur verbanden sich in dieser Zeit zu wunderbaren Schöpfungen; Dürers „Allerheiligenbild" (im Germanischen Museum, Nürnberg) kann hier als ein Musterbeispiel inniger Verschmelzung des Bildes mit dem Rahmenwerk angeführt werden; dieses nimmt hier sogar weit mehr Raum in Anspruch als das Bild selbst. Der Rahmen, auf das reichste architektonisch gegliedert und mit den feinsten Schnitzereien geschmückt, wurde von Dürer selbst entworfen und höchstwahrscheinlich von einem Meister aus der Schule des Veit Stoß ausgeführt. Es gibt kein glänzenderes Beispiel für die innige Verbindung von Bild und Rahmen. Aber selten findet eine große Aufgabe auch ihren großen Meister, der seine Gedanken mit solcher Vollendung zu gestalten vermag.

In unserer Zeit ist dieses Hinauswachsen der Darstellung über die Begrenzung des Bildes selten. Heute ist das Bild Allgemeingut des Volkes und der Rahmen in der Regel ein Erzeugnis des Kunstgewerbes; seine Gestaltung durch den Schöpfer des Bildes gehört zu den seltenen Ausnahmen. Hieraus haben sich andere Beziehungen zwischen Bild und Rahmen entwickelt. Wir bekunden unsere Achtung vor der Leistung des Künstlers, indem wir seinem Werke einen festlichen Rahmen geben oder die Stimmung des Bildes im Rahmen ausklingen lassen. Jedes Bild eines wahren Künstlers besitzt eine ausgesprochene Stimmung — nicht nur weil der Gegenstand ernst oder heiter behandelt ist, sondern auch eine Tages- oder Nachtstimmung oder auch eine Farbenstimmung, die einen seelischen Vorgang auszudrücken vermag. Der Rahmen kann sowohl durch bildnerischen Schmuck als auch durch seine farbige Behandlung auf diese Stimmung eingehen. Jedoch von der Erhabenheit zur Lächerlichkeit ist nur ein Schritt; er kann das Bild auch herabwürdigen durch falschen Prunk oder durch leeren, mit dem Inhalt des Bildes kontrastierenden Schmuck, aber auch durch Stillosigkeit oder lächerliche Dürftigkeit. Es ist verständig, Menzels Tafelrunde Friedrichs des Großen in Sanssouci mit einem prächtigen vergoldeten Rokokorahmen zu versehen, denn Stil und Zeitcharakter des Bildes und die Hoheit der Majestät verlangen diese Prachtentfaltung. Aber den gleichen Rahmen für Defreggers Tiroler Bauernszenen zu verwenden, wäre lächerlich. Derartigen Fehlgriffen begegnen wir aber nicht selten. Es ist notwendig, sich die Dinge zu überlegen und niemals einen Rahmen zu wählen, weil er an sich schön oder geradezu verlockend wirkt.

Aber auch ein an sich gut gewählter Rahmen kann an dem Platze, den man für das Bild gewählt hat, ganz verfehlt sein. Dieses zeigt z. B. das folgende praktische Beispiel: Ein Blumenstück, hauptsächlich in mattrosa Tönen gehalten, ist von einer schmalen Silberleiste eingerahmt. Bild und Rahmen stimmen gut zusammen. Aber dieses Bild hängt in einem Zimmer, dessen Wände mit einer Tapete in annähernd gleichen Farben beklebt sind. Die Wirkung des Bildes wird hierdurch völlig aufgehoben — es verschmilzt mit der Musterung der Tapete. Es wirkt nie günstig, wenn der Hauptton des Bildes mit der Tönung der Wand zusammenfällt und dann auch noch der Rahmen diese Eintönigkeit unterstreicht.

Ein Arzt wurde einmal gefragt, wie eine bestimmte Krankheit verlaufen würde. Er erwiderte darauf diplomatisch: „Jeder Fall liegt anders." Dieses kann man auch von künstlerischen Aufgaben behaupten und demgemäß auch vom Rahmen eines Bildes; denn dieses ist ja eine künstlerische Angelegenheit. Man kann zwar gewisse ästhetische Richtlinien aufstellen, die sich im allgemeinen auch als zutreffend erweisen werden, aber man schwöre nicht darauf!

Gr.

Schriftwalter: Prof. Dr. Gg. Lill, München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2. — Anzeigenleiter: Karl Rexhausen, München. — D. A. I. Vj. 1937 3000. Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 2. Druck: F. Bruckmann KG., München. — Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag, GmbH., München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2.

Bezugspreis halbjährlich RM. 8,— franko; Einzelhefte RM. 1,75; Postscheckkonto München 1440.

GRETE BADENHEUER: WANDBEHANG. HOCHZEIT ZU KANA

# PARAMENTE VON GRETE BADENHEUER

Von AUGUST HOFF

Die phantasiereiche Symbolik der Kirchengewänder, die das Mittelalter ausbildete, ist uns fremd geworden. Der Laie empfindet noch die Farben als Zeichen, der Klerus die moralische Auslegung der verschiedenen Gewänder nach den Ankleidegebeten. Je mehr uns jene Symbolsprache mangelt, um so mehr müssen uns Form und Ausdruck der Gewänder selbst anreden. Aus der neuen liturgischen Sicht und unserer ganzen religiösen Haltung heraus verlangen wir heute eine architektonische Einordnung auch des Gewandes in die Ganzheit des Raumes der Kirche. Das bestimmt weitgehend die Aufgliederung der großen Form der Paramente. Sie sollen wieder Sprache an das Kirchenvolk, an die mithandelnde Gemeinde sein. Zuschnitt, Stoff und Dekoration werden davon gleichzeitig ausgehen müssen. An die Stelle bildmäßiger Wirkung wird auch die figurale Stickerei symbolischen Gehalt bekommen. Figur wird typisches Zeichen. Mit neuem Leben werden die alten Heilszeichen erfüllt und neue Symbole gefunden.

Die Erneuerungsbewegung des Kunsthandwerks seit der Jahrhundertwende mußte auch schließlich das kirchliche Gewand und Gerät aus dem Verfall und dem Eklektizismus des 19. Jahrhunderts zu neuer Qualität führen helfen. Doch grundsätzliche Erneuerung konnte nur aus religiöser Bewegung her geschehen. Hier ist die geistige Wertigkeit grundgelegt, die die handwerkliche Güte mehr beeinflußt, als man gemeinhin annimmt. Die Liebe der Hand, die betet und wirkt, wird von der inneren Schau geleitet. In echtem Dienst will das Werk die Feier der heiligen Handlung festlich mitgestalten und den Priester aus dem persönlichen Bereich und dem Alltag herausheben. Verantwortungsbewußtes Künstlertum tritt wieder an die Stelle der von bloßem Profitgeist geleiteten Anstalten.

Unter den jungen Paramentenkünstlerinnen bei uns im Westen zog auf den letzten Ausstellungen Grete Badenheuer in Essen die besondere Aufmerksamkeit durch ihre Arbeiten auf sich. Ihre erste Lehre empfing sie bei Frl. Brösch. Nachhaltig wirkte Wien auf sie ein, dessen alte gewachsene Kultur und Kunst sie während einer kurzen Studienzeit erlebte. Zu eigener Entfaltung und selbständiger Arbeit kam sie dann in Essen. Hier verdankte sie noch Professor Jos. Urbach Anleitung zu gediegener Zeichnung.

Innerhalb der heutigen Produktion sind die Gewänder von Grete Badenheuer ausgezeichnet

OSTPREUSSEN-KASEL
VORDERSEITE

SCHWARZE KRONEN-KASEL

CHORMANTEL MIT DEN
SIEBEN-SAKRAMENTE-SYMBOLEN

DUNKELGRÜNE SAMT-KASEL
MIT SCHRIFT

PARAMENTE VON GRETE BADENHEUER

PHÖNIX-KASEL

KASEL MIT KREUZSTAB

FASTEN-KASEL

GERICHTSKASEL

PARAMENTE VON GRETE BADENHEUER

MARTYRER-KASEL

WEISSE KASEL MIT HEILS-
GESCHICHTE

LITURGISCHES TAUFKLEID
DIE KLUGEN UND DIE TÖRICHTEN JUNGFRAUEN
Grobes Leinen mit weißer Stickerei. Flammen und Nimbus: Altgold

PARAMENTE VON GRETE BADENHEUER

GRETE BADENHEUER
WANDBEHANG, ANNA SELBDRITT
Höhe 1,10 m. Grobes weißes Leinen mit Stickerei in Schwarz und Gold
Gesichter beige. Rand aus Goldstoff

durch besondere Vornehmheit und Ruhe; dabei entgehen sie in glücklicher Weise der Gefahr des bloß Geschmäcklerischen. Dieser Charakter wird durch die feinsinnige Wahl der Farben ebenso erarbeitet wie durch die Maßbeziehungen der Aufteilung. Schon der heute wieder üblich gewordene und den frühen Gewändern ähnliche weite Zuschnitt gibt eine feierliche Wirkung und betont weiter die Wesenheit des Stückes als Gewand. Der größere und reichere Fluß des Stoffes braucht zur künstlerischen Spannung als Gegensatz die strenge Aufteilung durch die Stäbe. Zu ihrer Durchbildung verwendet diese Künstlerin als Schmuck der priesterlichen Festkleider Figur, Symbolzeichen oder Schrift zwischen Aufteilungen, die nach edlem Maß streben.

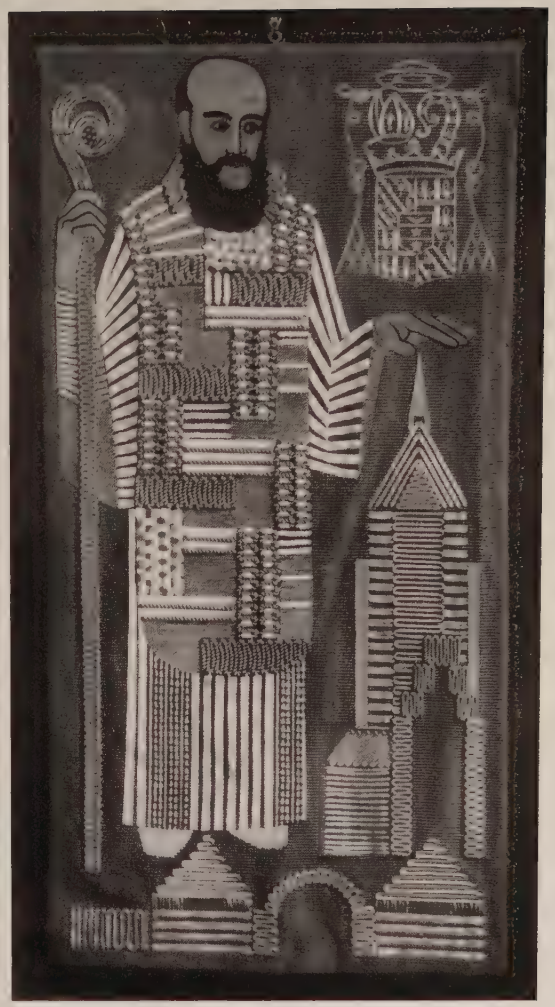
So zeigt eine weiße Kasel ein Lichtblau als Kreuz; darüber sind Goldstege in feinem Rhythmus gelegt. Schwarz stehen Buchstaben in den so entstehenden blauen Feldern. Die Wiederholung des lichten Blau im Futter des Gewandes schafft Einheit und vollendet die vornehme Wirkung. Eine ganz ausgezeichnete Aufteilung verrät eine schwarze Kronenkasel aus handgesponnener Seide mit schwarzer Stickerei auf elfenbeinfarbenem Grund. Eine sehr weit fallende Glockenkasel ist für Ostpreußen bestimmt; sie verwendet schwarze Stickerei auf elfenbeinfarbiger Seide. Es ist eine Erinnerung an den Deutschritterorden, der das schwarze Kreuz auf weißem Mantel trug. Das Gewand ist für einen Militärpfarrer bestimmt; drum die schwertförmige Kreuzesform. Den Phönix als Symbol der Auferstehung sehen wir auf einer Osterkasel aus handgesponnener Seide in kupferfarbener Stickerei im Stabfeld zwischen zwei braunen Sammetbändern. Auf einer grünen Sammetkasel bilden je zwei mattgoldene rhythmisch wiederholte Kreuze die große Aufteilung. Dazwischen sind silberne Schriftzüge zu breiten Blocks vereinigt und mit den Kreuzen zu sehr lebendigem einheitlichem Stab zusammengehalten. Das Kreuz auf einer Fastenkasel aus blauviolettem Wollstoff ist nach dem Karfreitagshymnus als Lebensbaum aufgefaßt. Schrift, Krone und Kreuz sind in beigefarbener Stickerei gehalten, die Holzmaserung tief violett, die Nägel in Blaugrau und in der Dornenkrone Spuren von Rot (Abb. S. 278, 279).

Edle Ausgewogenheit von Form und Farbe ist das Ziel der Künstlerin bei diesen Meßgewändern, die nur mit Ornament, Schrift und einfachen Symbolen auskommen. Dasselbe Gestaltungsprinzip herrscht auch in der figürlichen Formgebung vor. So benutzt eine Märtyrerkasel auf rostroter Seide silberne Blockschrift für die Aufgliederung und zeigt dazwischen eingeordnet streng aufgefaßte Figuren in Seidenstickerei aus weißen, grauen und schwarzen Flächen und Linien. Da ist eine weiße Kasel mit der Heilsgeschichte. Der Stab ist in abwechselnd graugrünen und goldenen Feldern unterteilt. In strengen rostroten Linien sind die Figuren darauf gestickt. In drei Zonen entwickelt sich die Heilsgeschichte: das verschlossene Paradies, die Verkündigung der Heilsbotschaft und der Erlösungsvollzug durch Christus. Symbolisch und nicht beschreibend will die Zeichnung verstanden werden. Eine Gerichtskasel ist aus violetter Moiréseide gefertigt. Vier posaunenblasende Engel, in Japansilber gestickt, stehen streng auf Wolkenlinien über dem Querbalken eines hohen Kreuzes, das in Silberleder appliziert ist. Die Begleitstriche des Kreuzes und die Posaunen bestehen aus ganz blassem Gold. So ist auch bei anderen figürlichen Kompositionen die symbolische Gestalt in die streng architektonische Formgebung eingeordnet (Abb. S. 280).

Aus sehr schwerer elfenbeinfarbener Seide ist ein großer Chormantel gefertigt. Breite Goldstege teilen die Bahnen des Besatzes rhythmisch auf. In kräftigen schwarzen Linien und Flächen sind die Symbolzeichen der sieben Sakramente in die entstehenden Felder gestickt. Die Schließen fertigte Fritz Brencher in Essen. Auch hier wird eine starke künstlerische Spannung durch den Gegensatz der kraftvollen klaren Gestaltung des Besatzes und den weichen Fluß des weiten Mantels gewonnen. Zum Segensvelum verwendet die Künstlerin auch einmal klar und ruhig gezeichnete Symbole, ein andermal Figur. So ist eines mit der Emmausszene zu nennen aus schwerer weißer Seide von lebendiger Struktur. Wieder ist die feinsinnige Abtönung der Farbe mit sehr unmittelbarer Zeichnung von starkem, innerlich verhaltenem Ausdruck verbunden (Abb. S. 284).

Ein Taufkleid ist besonders hervorzuheben, weil sich der Gebrauch eines solchen wieder mehr und mehr durchsetzt. Es gehört der Christ-Königs-Kirche in Essen-Haarzopf. In grobem, handgewebtem Leinen ist es ausgeführt (Abb. S. 280). Mit Weißstickerei ist die Parabel der klugen und törichten Jungfrauen darauf gezeichnet, darüber die Vision Christi, des himmlischen Bräutigams. Die Flammen der Öllampen und der Nymbus des Heilandes sind in Altgold. Die Ölflammen gemahnen an das Licht der Taufkerze. Durch die Parabel wird auf die Lebensentscheidung des Täuflings hingewiesen. Zu all diesen Gewändern gesellen sich in

WANDBEHANG: MUTTERGOTTES ALS MAGD DES HERRN



WANDBEHANG. HL. FRANZ VON SALES
Graublauer Grund aus handgewebtem Wollstoff. Figur: Silber
Architektur: Gold

GRETE BADENHEUER: SEGENSVELUM MIT DEN EMMAUSJÜNGERN

der Werkstatt von Grete Badenheuer Fahnen und andere Dinge und auch größere figürliche Arbeiten als Wandbehänge. Auf mehreren Ausstellungen sah man einen solchen mit dem alten gotischen Motiv der Anna Selbdritt (Abb. S. 281). Auf weißem Leinen als Untergrund sind in betonter Flächigkeit die drei Personen zueinander geordnet. Viel Innigkeit liegt im Ausdruck der Gruppe. Mit schwarzer und goldener Stickerei sind die einzelnen Flächen der Gewandung sehr interessant in der Struktur behandelt. Das zarte Beige der Gesichter stimmt zu dem verhaltenen Ausdruck der Gestalten. Goldstoff säumt den Behang zu beiden Seiten ein und bildet Fortsetzung und Rahmen für die Stickerei. Einen dem Heiligen von Assisi sehr gemäßen Ausdruck fand die Künstlerin für einen Franziskusbehang auf naturfarbener weißer handgewebter Schafwolle. Die Figur ist in Braun, Gürtel und Kapuzenfutter in Rot gehalten. Die Tiere des Himmels, der Erde und des Wassers, die der Predigt des Heiligen lauschen, sind sehr ornamental als Rand herum geordnet. Sie sind legendenhaft heiter erfaßt. Ein anderer Behang zeigt die Gestalt des hl. Franz von Sales (Abb. S. 283). Auf graublauem handgewebtem Stoff als Grund steht die Figur ganz in Silber bei vielfältigem erfindungsreichem Wechsel der Flächenstruktur. Architektur, Wappen und Bischofsstab sind in Gold gestickt; dazu kommen noch braune Töne. Als Triptychon ist ein Wandbehang mit der Hochzeit zu Kana als Seidenstickerei entstanden. Die fein bewegten Figuren stehen auf Goldgrund in Zinnober, Gelb, starkem Blau und Silber. In der Umrahmung ist der Schrifttext des Evangeliums verwandt. Lebendig und frisch, wie hier die Erfindung des Stiches ist, so ist auch der Charakter in dem großen Madonnenbehang „Magd und Mutter Gottes“ (Abb. S. 283). Hier ist der Grund stumpfe, naturfarbene, grobe, handgesponnene Seide, worauf in Braun, dunklem Blau, Ocker und gebrannter Siena gestickt ist. In den figürlichen Arbeiten

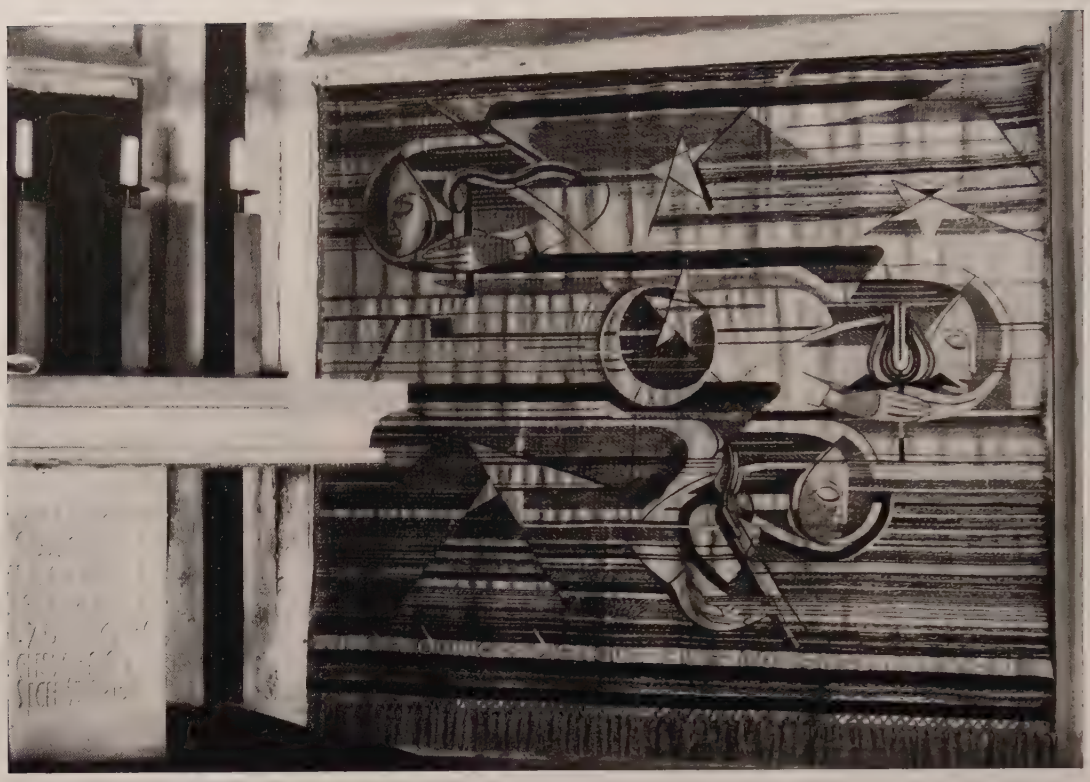
TRUDE BENNING: SEGENSVELUM. Goldbrokat mit Jutefäden, blau, rot, schwarz, beige und goldbestickt

tritt immer mehr ein Streben nach unmittelbarem Ausdruck und lebendiger Frische an Stelle der mehr dekorativen Feinheit früherer Arbeiten hervor. Sie bezeugen aufs beste das erfindungsreiche Formbewußtsein der Künstlerin. Die Struktur der Flächenbehandlung unterstützt und bereichert die Zeichnung. Figur und ornamentale Form gehen in den Werken Grete Badenheuers aus gleichem Formgefühl eine lebensvolle Einheit ein. Zu vornehmer Ruhe verbinden sich Komposition und Einzelform, Farbgebung und Technik.

## PARAMENTE VON TRUDE BENNING

Von AUGUST HOFF

Künstler der verschiedenen Fachgebiete haben für die Erneuerung der kirchlichen Festgewänder in unserer Zeit bahnbrechend gewirkt. So gestaltete Peter Behrens kostbare Meßgewänder in prachtvoller Goldstickerei von lebendigster Zeichnung und ohne kunstgewerbliche Verlegenheit. Dominikus Böhm, Fritz Thoma oder K. Rühl nahmen als Architekten ebenfalls auf die Gestaltung der Paramente Einfluß. Unter den Malern war es vor allem Thorn Prikker, der schon früh Kaseln und Chormäntel entwarf, kostbare Seidenstoffe und gewebte Kaselstäbe zeichnete. Seine Schule wurde für die neuere Paramentik von großer Bedeutung. Campendonk entwarf Stoffe, Wendling entwickelte an der Aachener Kunstgewerbeschule einen sehr strengen klaren Stil für das kirchliche Gewand. Dieckmann suchte in Trier neue Wege. Auch Maler wie Heinrich Nauen, Peter Hecker, Wilhelm Rupprecht,



TRUDE BENNING: WANDBEHANG IN MARIENTHAL

Josef Strater, Wilhelm Teuwen und andere haben sich um die Gestaltung der kirchlichen Festgewandung sehr verdient gemacht.

Eine Reihe jüngerer Künstlerinnen haben sich ganz dieser Kunstbetätigung zugewandt; es entspricht ihrer Veranlagung und Neigung. Aus der Thorn-Prikker-Schule ging Trude Benning hervor. Sie war vorher auf dem Gewerbeseminar und bei Professor Itten in Berlin. Dann besuchte sie die Kölner Werkschulen, wo sie unter Thorn Prikker wie Dominikus Böhm arbeitete. Vorübergehend leitete sie in Utrecht ein größeres Atelier. Jetzt schafft sie selbständig in Duisburg.

Zunächst ging es Trude Benning um klare architektonische Linienführung, wie ein Chormantel für die alte romanische kleine Pfarrkirche in Wittlaer beweist, dessen ganze kraftvolle Schönheit im Maßstab der Aufgliederung liegt (Abb. S. 287). Hier macht sich der Geist Thorn Prikkers noch sehr stark bemerkbar. Auch ein roter Chormantel aus neuerer Zeit ist von solch strengem Aufbau. Kappe und Besatz sind in gelber Seide; die Kappe ist mit dem Grundstoff in klarer Kreuzform appliziert und mit roter und grüner Soutache benäht. Der holländischen Einstellung entsprechend wurde sie in Utrecht meist mehr ornamental in ihren Arbeiten. Aus Thorn-Prikker-Brokat schuf sie dort zum Beispiel eine Folge weißer Gewänder mit Ähren- und Weinsymbolen und einem Christusmonogramm auf der Kappe des Chormantels. Eine weit fließende Kasel aus weißer und gelber Shantungseide sehen wir geziert mit einem reichen Kreuz aus Linien und Flächen in Blau, Gold, Orange und Weiß (Abb. S. 287).

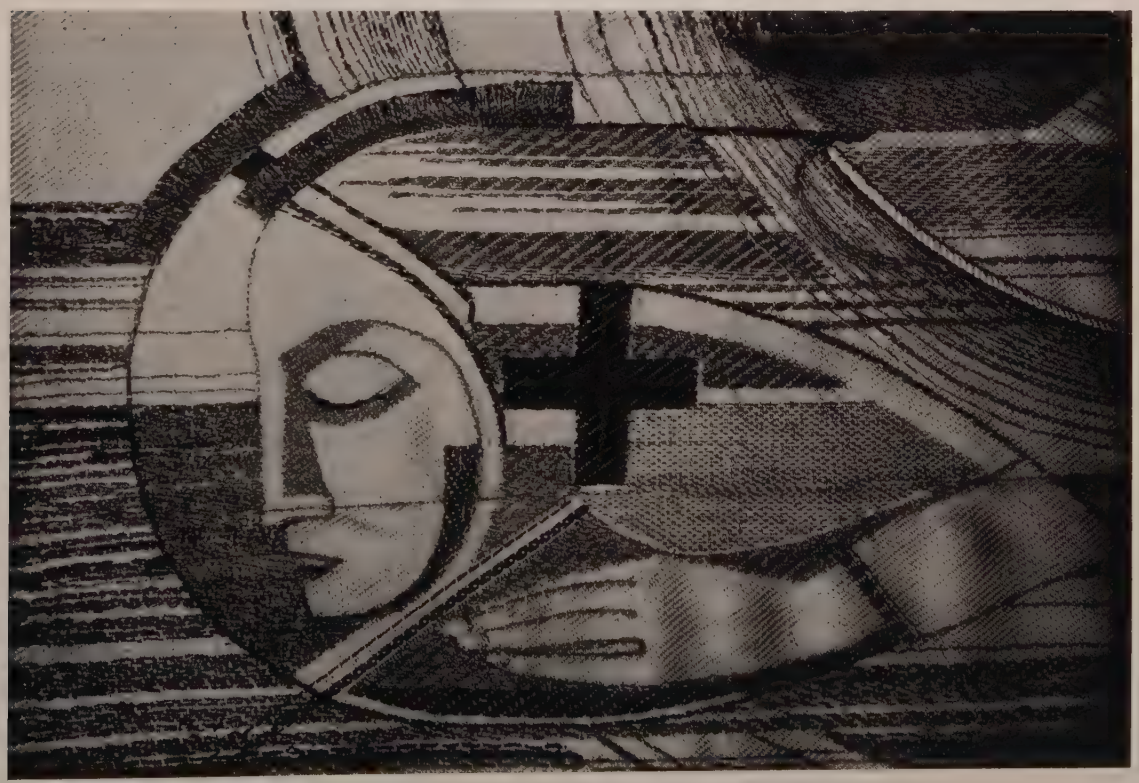
Vorzüglich gelöst aber erscheinen mir gerade die schlichten Gewänder, deren Besatz aus strengen Kreuzsymbolen in feierlich rhythmischer Wiederholung besteht. Das gibt eine ernste und zugleich festliche Wirkung. Gerne verwendet Trude Benning Jutefäden zu Stikkereien. So sah man ein Segensvelum aus Goldbrokat mit Fisch und Christusmonogramm in Blau, Rot, Schwarz, Beige und Gold auf verschiedenen Ausstellungen für christliche Kunst in Holland. Das Material ergibt sehr plastische Wirkungen. Die Struktur der Flächen wird durch die verschiedene Stickart reich und lebendig (Abb. S. 285).

Diese Wirkungen werden vor allem auf Fahnen, Behängen, Trauerdekorationen und ähnlichen Dingen bei figürlicher Behandlung erstrebt. So sah ich eine Fahne mit einem alten

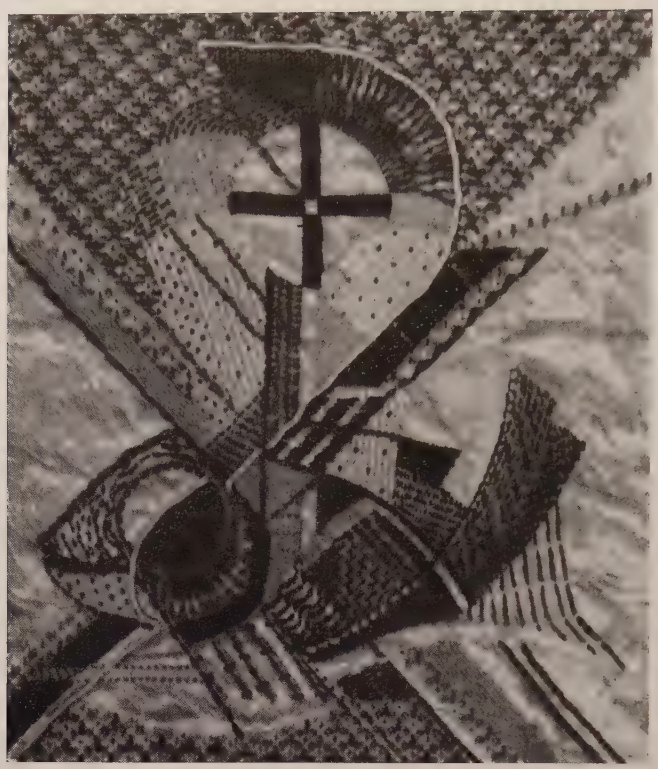
WEISSE KASEL AUS SHANTUNG
Stickereien in Blau, Gold, Orange und Weiß

TRUDE BENNING

CHORMANTEL IN WITTLAER
in Weiß und Gold



TRUDE BENNING: AUSSCHNITT AUS DEM WANDBEHANG IN MARIENTHAL

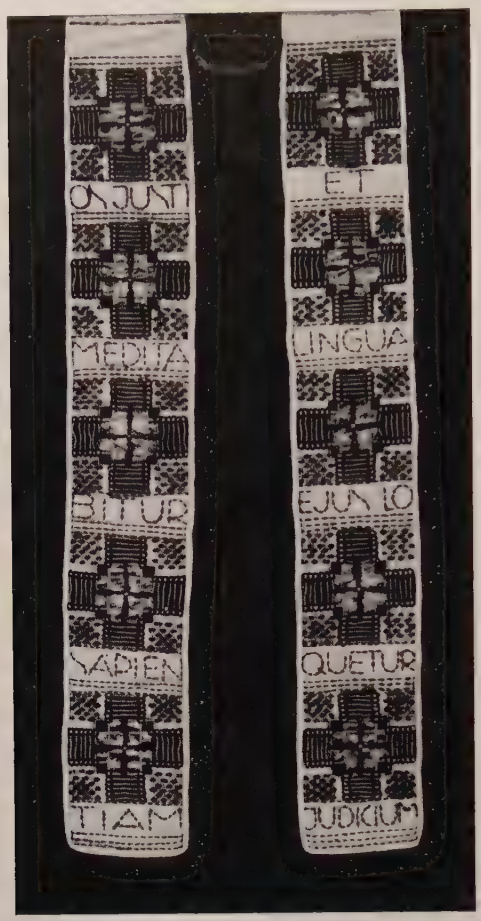


TRUDE BENNING
AUSSCHNITT AUS EINEM SEGENSVELUM
FISCH MIT SYMBOLEN

ENGEL AUS EINEM ALTARBEHANG FÜR TOTEN-MESSEN. STICKEREI AUS JUTESTOFF MIT JUTE-FÄDEN. — GRONINGEN, ST. JOSEPH

TRUDE BENNING

FAHNE FÜR DIE KEVELAER-PROZESSION IN IJSSELSTEIN. — NATURFARBENER JUTESTOFF MIT BLAU, GELB, SCHWARZ, WEISS UND ROT BESTICKT




STOLA
in Grün, Gold, Rot und Schwarz

TRUDE BENNING

STOLA
in Weiß, Gelb, Orange, Braun, Grau, Gold

Gnadenbild einer Madonna als Motiv für die Kevelaerpilger von Ijsselstein (Abb. S. 289). Der Grund ist naturfarbene Jute. Mit blauen, roten, goldenen, schwarzen und weißen Fäden ist die Figur und die Ornamentik des Untergrundes daraufgestickt. So wird eine gobelinartige Wirkung erzielt. Mit gleichem Material und in gleicher Technik entstanden große Trauerdekorationen mit figürlicher Darstellung als Altarbehänge. Es sind die rechten stofflichen Unterlagen für den Ernst des Ausdrucks. Flächen und Linien der Stickerei sind auch hier von erfindungsreicher und ausdrucksvoller Vielgestaltigkeit. Eine innige Verkündigungsszene sah man noch vor kurzer Zeit auf der Ausstellung in Mülheim-Ruhr. Die letzten großen Arbeiten der Künstlerin sind zwei Wandteppiche in dieser Technik für Marienthal bei Wesel (Abb. S. 286, 287). Rechts und links vom Altare sind sie angebracht und haben als Motiv je drei vertikal schwebende Engel. Es sind die Boten des Ewigen, die das Licht vom Altare austragen und zum Altare geleiten. Streng ist die Zeichnung. Auf Schwarz, Grau und Weiß sind die Töne gestellt. So fügen sich diese Teppiche gut dem Raume ein, der durch die Fenster von Wendling und Dieckmann in der Farbe so stark bestimmt ist, daß in der übrigen Ausstattung die Farbe zurücktreten muß. In der feinen Zeichnung der Engel wird man von ferne an Toorop gemahnt. Würdig fügen sich die Behänge dem kostbaren Reichtum an alter und neuer Kunst der Kirche von Marienthal ein. In kraftvoller Symbolik sind weiter Kommunionbanktücher in gleicher Technik für die Petrus-Canisius-Kirche in Duisburg ausgeführt worden.

Auch hier sei daran erinnert, daß Thorn Prikker mit dieser kraftvollen Materialbehandlung große Behänge für die St.-Georgs-Kirche in Köln oder für die Dreikönigenkirche in Neuß gestaltete. Aus seiner Klasse ging in diesem herben Material das ergreifende Hungertuch für die Kirche in Wittlaer hervor.

GRETE PÖPPLE, MÜNCHEN
GEWEBTES SEIDENBILD, WANDBEHANG

# DAS TELGTER HUNGERTUCH

Von ELISABETH HOHMANN

Als im Jahre 1910 das Fastentuch oder Hungertuch, wie der westfälische Sprachgebrauch ist, der Pfarrkirche von Telgte bei Münster in Westfalen durch Mittel einer privaten Stiftung in den Besitz des Museums für deutsche Volkskunde zu Berlin kam, hat der damalige Leiter des Museums, Prof. Karl Brunner, in den „Mitteilungen des Vereins für deutsche Volkskunde" eine ausführliche Beschreibung des neuerworbenen Stückes gegeben, hat anschließend kurz über den Gebrauch von Fastentüchern berichtet und auf einige wenige ihm anderwärts bekannte Hungertücher hingewiesen (Abb. S. 293).

Die Hauptsache seiner Arbeit galt natürlich seinem neuen Museumsbesitz. Aber wie es leider so oft das Los dieser Mitteilungsberichte ist, bleibt ihr Leserkreis klein, und klein blieb auch der Kreis derer, denen das Hungertuch bekannt wurde. Selbst seine ständige Schaustellung im Museum für deutsche Volkskunde hat ihm nicht zu dem ihm gebührenden Gesehen- und Bekanntwerden verholfen: denn das kleine Museum in der Klosterstraße, abseits von allen anderen Museen, im alten Geschäftsviertel Berlins gelegen, krankte an ungeeigneten, viel zu wenigen und deshalb überfüllten Räumen, die dem Besucher Übersicht und Studium wehrten. Der 1935 vollzogene Umzug in die schönen Räumlichkeiten des ehemaligen kaiserlichen Schlosses Bellevue hat diesen Mangel beseitigt. Aus diesen Tatsachen läßt sich wohl die Erklärung finden, daß das Telgter Hungertuch bis auf den heutigen Tag selbst in Fachkreisen so gut wie unbekannt blieb.

Das Telgter Hungertuch ist ein Leinwandtuch von bedeutenden Ausmaßen, es hat eine Länge von 7,40 m und Höhe von 4,40 m. In schachbrettartiger Anordnung sind 33 gestickte Einzelbilder quadratischen Formats, mit kleinen Abweichungen durchschnittlich 60 cm in Höhe und Breite messend, in ein großes Leinentuch eingesetzt, oder technisch korrekt ausgedrückt: sind Bildfelder mit gleich großen Feldern aus schlichtem gewebtem Leinen durch doppelten Hohlsaum aneinandergearbeitet. Gefertigt sind die Bildfelder in Stopffiletarbeit aus einem kräftigen weißen Leinenfaden. In einen mit Hilfe einer Spezialnadel mit der Hand geknüpften Netzgrund wird durch Ausfüllen der Netzquadrate die Musterzeichnung „eingestopft". Den äußeren Abschluß des Tuches bildet eine schmale Spitze von 5 cm Breite, aus gleichem Leinenfaden und in gleicher Technik gearbeitet wie die Bildfelder. Es ist nicht zu leugnen, daß das Hungertuch in seiner großen Form, seinem guten Erhaltungszustand, seiner Gesamtanordnung und charakteristischen Art der Darstellung und Technik eine geschlossene fast monumentale Gesamtwirkung vermittelt. Sehr schön ist die starke Betonung von Vertikale und Horizontale der Gesamtanordnung, sehr wirkungsvoll der Wechsel der geschlossenen schlichten Leinenfläche zu den Bildfeldern, in denen die Darstellungen in scharfer Kontur gegen den undurchlässigen Filetgrund stehen, denen durch eine durch die Technik gebotene konsequente, rein flächenhafte Linienführung eine eigentümliche und starke Ausdruckskraft verliehen ist. Die Technik des Filetstopfens führt von selbst zu stärkster Stilisierung unter fast ausschließlicher Betonung des Flächenumrisses: eine innere Modellierung der Figuren ist nur andeutungsweise durch Aussparen von Filetquadraten in den Innenflächen möglich. Entsprechend seiner Gebrauchsbestimmung nimmt der Bildschmuck auf die Passion Christi Bezug. Wenn auf Fastenvelen früherer Jahrhunderte oft nur der Gekreuzigte als Haupt- und Mittelstück, umgeben von Symbolen, dargestellt war, gestaltet die spätere Zeit, in der auch das Telgter Hungertuch entstand, mit Vorliebe eine vielbildrige, breit erzählende Passionsgeschichte: eine biblia pauperum, und ein Gegenstück zu den beliebten ausgedehnten Passionsspielen. Links oben beginnend wird in fortlaufender Darstellung die Leidensgeschichte in vier Reihen gegeben: in der 5. Reihe steht als Mittelbild das Erlösersymbol, das Gotteslamm mit der Kreuzesfahne, und rechts und links je 2 Felder mit den Evangelistensymbolen. Die unterste Reihe ist alttestamentlichen Vorgängen gewidmet, in der gebräuchlichen symbolischen Gegenüberstellung alt- und neutestamentlicher Geschehnisse, bis auf das letzte Feld, das die Widmungsinschrift und Datierung trägt: Ad passionis salutiferae memoriam et ecclesiae Telgetensis ornamentum. Anno domini M D C XXIII. Acu pictum. Zum Gedenken der heilbringenden Passion und der Telgter Kirche zum Schmuck im Jahre des Herrn 1623 mit der Nadel gearbeitet.

Die technische Ausführung der Einzelbilder ist durchgängig gleich und gut. Die Filetarbeit ist selbst für Laienhände keine schwierige Technik. Dagegen ist die zeichnerische

DAS HUNGERTUCH VON TELGTE AUS DEM JAHRE 1623
BERLIN, MUSEUM FÜR DEUTSCHE VOLKSKUNDE

Vorlage qualitativ verschieden und unterschiedlich auch ihre stiltechnische Übertragung. Man vergleiche schon in der ersten Reihe die auseinanderfallende Zeichnung und Ungewandtheit der Übertragung in die sticktechnischen Forderungen der Szenen im Garten Gethsemane in Bild 2 und 3 mit dem 4. Bild der Gefangennahme, weiter die Szenen vor Pilatus in der 2. Reihe gegen die Geißelung und Kreuztragung bis zur großartigen Wirkung der Kreuzigung (3. Reihe), die sich steigert in Bild 17 (4. Reihe) mit dem Würfeln um Christi Rock und Bild 20, auf dem die drei Frauen mit den Salbgefäßen zum Grabe gehen, zu einem, fast möchte ich sagen, Monumentalstil der Filettechnik.

Mit 1623 ist das Tuch datiert. Es ist anzunehmen, daß dieses das Jahr der Vollendung und Übergabe an die Kirche ist. Es ist weiter anzunehmen, daß kaum mehr als fünf Jahre, wenn überhaupt so lange, an dem Tuche gearbeitet wurde. Ein Vergleich zur zeitgenössischen Malerei und Schwarzweißkunst führte zu keinen stilistischen Parallelen. Fraglos haben aber zeichnerische Muster vorgelegen. Es ist anzunehmen, daß ältere Vorlagen und, im Hinblick auf die Ungleichheiten, Vorlagen aus verschiedenen Zeiten und vielleicht auch von unterschiedlichen Händen als Muster gedient haben. Möglicherweise sogar schon Vorbilder textiler Arbeiten aus den umliegenden Klöstern. Denn das Heranziehen von Text zu den Bildern war am Anfange des 17. Jahrhunderts bei Laienarbeiten nicht mehr üblich (und das Telgter Hungertuch ist eine Laienarbeit, wie weiter unten nachgewiesen wird), wohl aber gebräuchlich in der auf jahrhundertelanger Tradition stehenden klösterlichen Textilarbeit. Der Text ist mit den Bildvorlagen übernommen, mit denen er zusammen stilistisch in das Quadrat einkomponiert ist, und einige Schreibfehler (beim Nacharbeiten entstanden) lassen die Verfertigerinnen des Lateinischen unkundig erscheinen. Und dem Volke war eine Lateinbeschriftung vollends unverständlich und hätte bei der klaren und deutlichen Darstellung auch wegbleiben können: denn fürs Volk, für die Gemeinde, nicht für die Kirche und Priesterschaft, wurden die Hungertücher geschaffen, um in der Fastenzeit den Altar zu verhängen und zugleich mit seinen Darstellungen der Gemeinde die Passion gegenwärtig zu machen. Und an Stelle des Altars, diesen verhüllend, wird das riesige Tuch mitten in der Kirche während der Fastenzeit durch die Leidensdarstellungen in eindringlicher Sprache zum Volk geredet haben.

Die 5. Bilderreihe des Hungertuches zeigt ein deutliches Abweichen vom Stil und Geist der Passionsdarstellungen. Um die Jahrhundertwende bringen Stecher wie Peter Flötner, Sibmacher, Egenoff und andere Ornamentstiche, Vorlageblätter, teilweise zu Büchern zusammengestellt, heraus, und unter diesen auch Stickmusterbücher, bestimmt für den bürgerlichen Hausgebrauch. Diese zeichnerischen Vorlagen sind zunächst noch nicht für bestimmte Techniken entworfen, sie geben nur Anregung für die Mustergestaltung und überlassen es der Stickerin, sich die Motive für eine Technik zurecht zu machen.

In der 5. Bildreihe nun erscheinen ganz unverkennbar Beziehungen zu diesen Stickmustervorlagen. Die Bilder atmen gleichsam schon einen anderen Geist. Es scheint von dieser Reihe ab ein Schnitt durch das Tuch zu gehen und von hier an eine bürgerliche Einstellung die Bildgestaltung zu leiten. Nicht nur die 5. Reihe mit den Symbolen, in der die Bildaufteilung durch das auf die Spitze gestellte Quadrat (ein in den Kartenmustern Sibmachers immer wiederkehrendes Motiv) und die Füllung der Ecken mit dem Vielsproß direkt einem solchen Stickmusterbuch entnommen zu sein scheint, zeigt die Veränderung. Auch aus der Gestaltung der alttestamentlichen Darstellungen der 6. Reihe ist die klösterlich kirchliche Tradition der Passionsserie gewichen, um einem neuen Formgestalten Platz zu machen. Man vergleiche die Passionsdarstellungen, seien sie ungewandt oder monumental, mit den Bildern der untersten Reihe. Die Figuren sind kleiner geworden, sie füllen auch kompositionell längst nicht mehr die Fläche, stehen längst nicht mehr in dem festen Gefüge, das den drei Frauen ihre Monumentalität gibt. In der Sündenfalldarstellung empfindet man deutlich einen Versuch von dreiviertel Drehung der Körper, den die textile Technik nicht herausbringen kann. Die Unsicherheit des Stehens, besonders der Eva, empfinde ich als einen verunglückten Versuch, Stand- und Spielbein zu geben. Ist es ein neu eingezogenes naturalistisches Bedürfnis, das sich hier gegenüber den traditionell fest gefügten, kirchlich-klösterlichem Geist entstammenden Kompositionen der Passion wie eine Unsicherheit auswirkt? Ist vielleicht die Unsicherheit dadurch entstanden, daß die Stickerinnen hier die modernen Stickmusterbücher heranzogen, die von ihnen ein eigenes Gestalten in der Übertragung in die spezielle Textiltechnik forderten, während für die Passionsdarstellungen ein textiles Vorbild vorlag? Auch in dem Bild der Aufrichtung der ehernen Schlange, zu dem als Kompo-

sitionsmotiv das der Geißelung und der Kreuzigung heranzuziehen ist, fällt diese Unsicherheit des Stehens und Armut der Komposition stark ins Auge. Die in den oberen Bildern angedeutete Innenmodellierung durch Aussparen der Stoffquadrate geht verloren. Das Bild des Abrahamopfers gibt eine weitere Verbindung zu den Ornamentstichen: es befindet sich darauf die in den Stickmustern so beliebte und häufig variierte Darstellung des Lebensbaumes mit der wie eine zweihenklige Vase geformten Urne mit dem Lebenswasser. Er ist an dieser Stelle zu dem Isaakopfer wohl bewußt als Lebenssymbol gegeben. In späterer Zeit wird sein Symbol vollkommen vergessen, wenn auch das Motiv bis ins 19. Jahrhundert als beliebtes bürgerliches Stickereimuster beibehalten wird. Ganz fort fällt auch die Schrift, an ihre Stelle haben, aber ohne inneren und optischen Zusammenhang mit der Bilddarstellung, gleichsam zu einer Sockelreihe unter dem Bild gestaltet, die Anfertiger des Hungertuches ihre Namenszeichen und Familienwappen gestellt. Statt der in den oberen Bildreihen gegebenen, nur auf die Darstellung Bezug nehmenden Beschriftung, bei der Anfertigung und Anfertiger überhaupt keine Rolle spielen, erscheint hier durch die Namenszeichen und Wappen ein der älteren und kirchlichen Kunst völlig fremdes Element, eine Betonung der Persönlichkeit, die durchaus unkirchlich, bürgerlich ist, und letzten Endes der Ausdruck eines neuen Zeitgeistes ist. Bei Übernahme des Tuches ins Volksmuseum ist mit Hilfe des Heroldsamtes die Deutung gefunden. Es sind die Wappen der Familien v. Voß (mit Schrägbalken und drei vierspeichigen Rädern), dieses Wappen ist dreimal angebracht, was wohl auf die Beteiligung von drei Mitgliedern dieser Familie hinzuweisen hat, weiter ein Wappen der Familie v. Droste (Herzschild), v. Brockhausen oder Bischoping (drei Doppellilien), v. Münster (zwei Querbalken) und ein letztes mit einem W, das noch keine befriedigende Deutung erfahren konnte. Es ist dann weiter festzustellen gelungen, daß um die Zeit der Datierung des Hungertuches Mitglieder dieser Familien in und um Telgte ansässig waren. Die Herren v. Voß waren sogar die Burgmänner von Telgte. Und so ist es nicht schwer, den Schluß zu ziehen, daß das Hungertuch eine gemeinsame Arbeit und ein Geschenk der weiblichen Mitglieder dieser Familien an die Pfarrkirche von Telgte war.

Das, was die Stilentwicklung schon vermuten ließ, findet in den Wappen und deren Deutung seine Bestätigung: das Hungertuch ist Laienarbeit, von frommen und in diesem Falle von Standesdamen gearbeitet und ihrer Pfarrkirche gestiftet, in der Art, wie heute die Paramentenvereine für die Erhaltung der Priestergewänder und Altardecken sorgen. Und es stellt somit ein bedeutendes Denkmal mittelalterlicher Laienkunst, also Volkskunst dar, am Beginn der Periode häuslicher Textilkunst.

Die ältesten Nachrichten über das Fastenvelum datieren aus der Wende des 1. Jahrtausends. Wie es scheint, kam die Sitte, in der Fastenzeit ein Velum vor demAltar aufzuspannen, in den Klosterkirchen diesseits der Alpen auf. Nach Gerbertus, Vetus Liturgia Alemannica, stiftete Abt Hartmodus von St. Gallen († 895) einen schönen Vorhang, welcher in den Fasten vor dem Kreuze außerhalb des Chores aufgehängt wurde. Das Konzil von Exeter 1287 bestimmt für jeden Altar, an dem zelebriert wurde, ein Velum quadragesimale (Fastentuch). Dieser Brauch der Verhüllung des Altares während der Fastenzeit steht in Zusammenhang mit der alten Bußdisziplin der Kirche. „In besonderer Weise und mehr als die übrige Zeit des Jahres war die Fastenzeit der Buße gewidmet. Wie die öffentlichen Büßer sich nicht für würdig erachten sollten, der Feier des heiligen Geheimnisses beizuwohnen, und deshalb vor oder am Eingange der Kirche Platz nehmen mußten, so sollten auch während der Fasten alle Gläubigen, die sich zu Beginn der Fastenzeit durch den Empfang der Asche als freiwillige Büßer bekannten, durch die Verhüllung der heiligen Stätte des Altares und der heiligen Opferhandlung an ihre eigene Unwürdigkeit vor Gott erinnert und zu frommer Bußgesinnung angeregt werden."

Die Sitte der Altarverhüllung erlangte bald weiteste Ausbreitung, und im späteren Mittelalter war sie in fast allen christlichen Ländern gebräuchlich. Aufgehängt wurde das Fastenvelum in der Regel am Eingang des Chores, am sogenannten Triumphbogen. Und aufgezogen wurde es nach dem Complet des ersten Fastensonntages und entfernt in der Regel am Mittwoch der Karwoche bei den Worten der Passion „et velum templi scissum est", „und der Vorhang des Tempels zerriß".

Das Mittelalter hat in Unkenntnis seines wahren Ursprungs den Brauch der Altarverhüllung symbolisch gedeutet. Man sah darin das Sinnbild der Unwürdigkeit, die heiligen Geheimnisse zu schauen, weiter deutete man die Verhüllung des Altares als Sinnbild der Passion, während der Christus seine Gottheit in Leiden verhüllt habe, und als Symbol des

prächtigen Vorhangs im Tempel zu Jerusalem, der beim Tode Christi zerriß. Dieser Ausdeutung entspricht der noch heute übliche Brauch, das Fastentuch in der Karwoche bei der Lesung der Worte „und der Vorhang des Tempels zerriß" zu entfernen.

Ich werde auf einen altgermanischen Kultbrauch aufmerksam gemacht, der vielleicht in Beziehung zu den Fastenvelen steht. Im frühen Frühling, also gleichzeitig mit den Fasten, wird die Frühlingsgöttin Nerthus auf einem Wagen zum heiligen See gefahren, um dort ihr Bad zu nehmen. Zwei dieser Kultwagen sind durch Ausgrabungen belegt. Das Volk sieht nur den Wagen und den darauf stehenden Stuhl . . . . die Göttin jedoch ist dem unwürdigen Laienauge unsichtbar, verhüllt — wie die Feier des heiligen Geheimnisses in der Fastenzeit. Die Möglichkeit einer Verbindung ist nicht zurückzuweisen, war doch die Seele des germanischen Priesters noch so verwachsen mit heidnischen Erinnerungen, so daß viele heidnische Bräuche untilgbar hafteten und mit dem Missionswerk in den kirchlichen Gebrauch hineinwuchsen. Warum nicht diese Auslegung der Unwürdigkeit, das Allerheiligste zu sehen? Auch die Entstehung des Brauches im Norden weist auf eine im Norden entstandene Einfühlung hin.

Mit dem Ausgang des Mittelalters, in Parallele zu einer Lockerung und Erleichterung der Fasten- und Bußvorschriften, kamen die Fastenvelen mehr und mehr außer Gebrauch. Nur in einigen Gegenden Siziliens und Spaniens, auch in einigen Kirchen Frankreichs hängt man das Fastenvelum noch auf. In Deutschland hat sich nur in Westfalen, im Münsterlande, der alte Brauch erhalten. Es hat den Anschein, daß im alten Niedersachsenland der Brauch des Fastentuches besonders gepflegt war. Nicht nur die Erhaltung des Brauchs in Westfalen, einem Gebiet des alten Niedersachsen, auch die verhältnismäßig große Anzahl hier noch erhaltener Fastenvelen scheint für diese Annahme zu sprechen. Lassen sich doch allein in Westfalen an 50 Hungertücher nachweisen, von denen allerdings z. Z. noch 17 verschollen sind. In der westfälischen Monatsschrift „Heimat" hat Rudolf Uebe 1927 eine Aufstellung dieser westfälischen Fastentücher, aber ohne näheres Eingehen auf die Einzelstücke, gemacht. Aus dem Kloster Lüne hat Marie Schütte in den Bildteppichen des Mittelalters zwei Fastentücher des 13. Jahrhunderts publiziert; ein weiteres Fastentuch befindet sich im Welfenmuseum in Hannover. Das Annenmuseum in Lübeck besitzt Fragmente von Fastenvelen aus dem 14. Jahrhundert. Im Dom zu Brandenburg ist eine schöne Plattsticharbeit aus dem 13. Jahrhundert. Weiter im Dom zu Halberstadt, anscheinend auch im Erfurter Dom. In Augsburg waren in der Mitte des 13. Jahrhunderts vier Vorhänge nachweisbar. In Zittau befindet sich ein großes Leinentuch, datiert aus dem Jahre 1472, von 8,20 zu 6,80 m. Dieses ist aber nicht wie alle die bisher genannten gestickt, sondern bemalt. Über 100 Bilder, nebeneinandergereiht, zeigen die Passion und andere biblisch-christliche Szenen.

Und noch viele unerkannte Fastentücher werden die Truhen und Schränke alter Kirchen und Klöster bergen! Denn es ist ausgeschlossen, daß ein dem Brauch entsprechend überall in Benutzung gewesener Gegenstand bis auf jetzt nachweisbare annähernd 60 Stück vollkommen verschwunden sein soll, zumal sein Grundmaterial, Leinen, derbes handgesponnenes und handgewebtes Leinen, eine lange Lebensdauer besitzt. Auch vermute ich, daß mancher in den Handbüchern der Kunstdenkmale mit „Leinener Wandteppich" oder „Altartuch in Plattstich auf Leinen" bezeichnete Gegenstand sich bei näherer Untersuchung als Fastentuch erweisen wird. Wenn man bedenkt, daß ohne bewußte Forschung in Deutschland allein rund 60 Fastentücher bekannt sind — außerdeutsche Velen sind bewußt nicht herangezogen —, so ist zu erwarten, daß eine Sichtung und größere Arbeit, die ich plane, noch manch schönes Stück ans Tageslicht fördern und eine historische und stilistische Reihung der Fastenvelen ermöglichen wird.

# Rundschau

## Berichte aus dem Ausland

### GEDANKEN ZUR GIOTTO-AUSSTELLUNG IN FLORENZ[1])

Es war eine glückliche Fügung, daß die Ausstellungsleitung ihren ersten Gedanken fallen ließ, diese Schau nur auf die von Giottos Hand stammenden oder ihm und seinen engsten Mitarbeitern zugeschriebenen Tafelbilder zu beschränken. Da diese in aller Welt verstreut sind, stellten sich zur Herbeförderung Schwierigkeiten verschiedener Art ein, und die Ausstellung würde an Bedeutung eingebüßt haben. So entschloß sich die Leitung, das Thema zu vertiefen, die Kreise gedanklicher, seelischer und künstlerischer Beziehungen zu Giottos Kunst weiter zu spannen, zurückgehend bis in die

[1]) Die Ausstellung wurde am 27. April eröffnet und dauert bis zum Oktober 1937.

erste Hälfte des 13. Jahrhunderts, und ihren Auswirkungen nachspürend bis ins 15. Jahrhundert hinein. Und aus dieser imponierenden, in ihrer Eindringlichkeit und Fülle fast überwältigenden Schau mittelalterlich-toskanischer Malerei ragt des Meisters Genius auf wie ein Fanal, von dem eine zwingende, weithin reichende Kraft ausgeht: aufrüttelnd und gänzlich revolutionär.

Es ist ein weiter Weg von den byzantinischen Kruzifixen mit den geschlossenen Augen des Gekreuzigten, dem schmerzverzerrten Mund, dem nach links vorgeschobenen, verkrampften, muskulösen Leib mit dem vielgefältelten Lendenschurz bis zu dem giottesken, fast gerade hängenden Körper des Herrn, dessen Kopf in stiller Ergebenheit leicht nach vorn sinkt, dessen Brust noch zu atmen scheint, und bei dem nur ein ganz leises Einknikken des einen Knies unter dem hauchdünnen Lendentuch das beginnende Erschlaffen der Muskeln im Todeskampf anzeigt. Und vielleicht noch ein weiterer Weg von den byzantinischen, ganz frontal und steif aufgerichteten Madonnen mit den mürrischen Gesichtern, den starren Augen, im Schoß das als zukünftiger Weltenrichter streng blickende Kind mit erhobener Segenshand — bis zu der gelösten, unendlich lieblichen Mütterlichkeit von Duccios Madonna Ruccellai oder der kraftvollen, mehr erd- als himmelsgebundenen Erfülltheit von Giottos Ognissanti-Madonna, die mit festem Griff ein Beinchen des Kindes packt, damit es nicht heruntergleite, und um deren leicht gebauten Thron sich blumen- und weihrauchspendende Engel scharen. Dem Symbol, der abstrakten Idee, haucht Giotto den lebendigen Odem der Menschlichkeit ein und verwandelt sie, man möchte sagen, in Fleisch und Blut. — Und doch, so schwer es für das Auge des nicht geübten Beschauers sein mag, sich durch den dichten Wald dugentesker Kruzifixe, Madonnen und Heiliger hindurchzuarbeiten bis zu Giottos besonnten Höhen menschlichen Verstehens — er wird sich dem geheimnisvollen Fluidum tiefer Religiosität, das von ihnen ausgeht, nicht entziehen können, einer Religiosität, die so selbstverständlich und fest im Leben jener Zeit verankert war, daß sich ihr künstlerischer Niederschlag mehr im Gedanklichen als in der Form, mehr in der Vermittlung des Gefühls als in der wirklichkeitsnahen Gestaltung offenbarte.

Beim Durchschreiten dieser Ausstellung taucht die alte und niemals endgültig gelöste Frage wieder auf: Soll man die frühen Bilder religiöser Kunst aus dem warmen Kerzenschein, dem Dämmerlicht der Kirchen und Kapellen, für die sie bestimmt waren, in das grelle Tageslicht der Galerien und Ausstellungen bringen? Verlieren sie nicht an Stimmung, büßen sie nicht viel von ihrem geheimnisvollen Zauber ein? Ohne Zweifel wird manch einer der Beschauer diese Frage bejahen; und ihn wird vor bekannten Werken ein Gefühl beschleichen, wie wenn man etwa einem vertrauten Menschen plötzlich um Mittag auf der Straße begegnet, den man gewohnt war, in traulichem Beieinander nur in der Dämmerstunde oder beim verschleiernden Licht der Ampel in seinem Zimmer zu sehn: seine Farben sind weniger tief, und das nüchterne Sonnenlicht offenbart mit grausamer Deutlichkeit alle Schäden und alle Spuren des Alterns und mählichen Verfalls. Aber diesen wenigen, rein gefühlsmäßig Urteilenden gegenüber steht die große Gruppe vieler Kunstliebhaber und Kunstgelehrter, die trotz mancherlei Anstrengungen einen Teil der Bilder bisher entweder gar nicht oder nur unvollkommen zu Gesicht bekommen haben. Denn diese Werke wurden aus unzähligen Dorfkirchen der Toskana, aus den verborgensten ländlichen Häusern und Schlupfwinkeln mit vieler Mühe hervorgeholt. Wer es erlebt hat, was es heißt, mit dem Autobus oder gar zu Fuß meilenweit ins Land zu pilgern, nach schwierigen Verhandlungen den Kirchenschlüssel und eine Leiter zu erlangen, hoch oben mit der Taschenlampe das ersehnte Bild Stelle für Stelle abzuleuchten, ohne doch nur entfernt einen Gesamteindruck des Ganzen zu haben — oder im günstigsten Falle mit reflektierenden Spiegeln das Sonnenlicht von draußen heranzuholen — der kann der Ausstellungsleitung für diese unendliche Mühe nicht genug danken. Vielleicht wird man niemals mehr, oder jedenfalls nicht auf lange Sicht, soviel frühe toskanische Malerei beieinander sehn. Und was wäre aus den Hunderten von „Primitiven" geworden, die heute als Prunkstücke die Galerien vieler Länder zieren, hätte man sie nicht beizeiten in Sicherheit gebracht! Auch in dieser Hinsicht ist die Ausstellung lehrreich und läßt an manchen Bildern (wie z. B. dem des hl. Zenobius aus der Dom-Opera in Florenz), die heute schwer beschädigt oder nur noch Ruinen sind, erkennen, wie weit Kerzenrauch, Feuchtigkeit, Staub, Schmutz und unachtsame Behandlung ein solches Kunstwerk zugrunde richten können. Unzählige Bilder, die man nicht zur Zeit erfassen konnte, sind auf diese Weise zerstört worden.

Die moderne Bildrestaurierung hat es sehr weit gebracht und ist fast zu einer Wissenschaft geworden; sie geht besonders in Italien mit vorbildlicher Umsicht und Einfühlung an ihr schwieriges Werk. Was dabei zutage gekommen ist und noch kommen wird, kann bis jetzt kaum übersehn werden. Nicht allein daß ganze Landschaften oder Figuren beim Reinigen verschwunden sind, als hätte man sie mit dem Schwamm von der Tafel gewischt, andere darunter oder an verschiedenen Stellen wieder aufgetaucht, meistens aus früheren Perioden stammend — nein, auch die ursprünglichen Farben scheinen uns oft so sehr verändert, daß wir vielleicht vielfach umlernen und manche unserer früheren Bildbeschreibungen werden korrigieren müssen. Ein typisches Beispiel dafür ist der hl. Michael aus Vico L'Abate (bei S. Casciano, Provinz Florenz), mit Szenen aus seinem Leben. Man hat das Bild etwa zur Hälfte gereinigt, der Unterschied beider Teile tritt klar hervor — ein Sensationsstück! Was links als dunkelschmutziges Violett kaum noch kenntlich ist, leuchtet rechts in hellem Blau; dunkelbraunes Felsgestein zeigt rechts eine ganze Stufenleiter von Gelbrosa zu Hellbräunlich; ein verschwommenes Blaugrün wird zu einem saftigen Olivgrün. Am erstaunlichsten ist ein helles Rot mancher restaurierter Bilder: kein stumpfes, formloses Rot, wie wir es von vielen Gewändern her gewöhnt sind, sondern ein transparentes, weithin leuchtendes Hellrot, wie etwa bei einer in frisches Blut getauchten Leinwand, die man gegen die Sonne hält. Solche Stücke haben etwas von der Transparenz der Tiroler Glasbilder aus dem 18. Jahrhundert. Andere wieder, bei denen es sich mehr um bäuerliche Kunst handelt, funkeln und sprühen nach der Reinigung in buntester Pracht ungebrochener Farben, wie wir sie auf alten gemalten Bauerntruhen finden.

Wir sind heute daran gewöhnt, wie selbstverständlich mit den Namen großer Meister umzugehen, und doch, wie wenig wissen wir selbst von

SCHULE DES ROGIER VAN DER WEYDEN. MUTTERGOTTES MIT ZWEI MUSIZIERENDEN ENGELN. — Wiederholung eines um 1428 geschaffenen Bildes. Besitzer Baron R. Gendebien. (Vgl. Aufsatz Heft 9, S. 274.)

den Großen jener Zeit! Geburts- oder Todesdatum, ja, ganze Strecken ihres Werdeganges (wie bei Giotto) sind für uns in Dunkel gehüllt. Die nimmer rastende Wissenschaft, vor allem auch die Archivforschung, hat in den letzten Jahrzehnten vieles geklärt, wichtige Dokumente zutage gefördert — aber auch diese können irreführen, gar nicht zu reden von den Signaturen! Denn der Meister des frühen Mittelalters beschäftigte in seiner Werkstatt eine große Anzahl von Gehilfen und Kunstjüngern, unter deren Bilder, wenn er sie für würdig hielt, er oft seinen Namen setzte, als Kennzeichen seiner Werkstatt. Das hat nicht selten zu irrtümlichen Zuschreibungen geführt, die nun langsam wieder „abgebaut" werden; es ist nicht ausgeschlossen, daß nach dieser Ausstellung einige mit „Giotto" signierte Bilder in der Folge als „Giotto-Schule" gelten werden — daß aber umgekehrt auch manches namenlose Bild auf „Giotto" getauft wird. Das mag für den Gelehrten, den Kunsthändler und nicht zuletzt für den Besitzer des Bildes eine Enttäuschung oder ein Gewinn sein — den Ruhm Giottos kann es weder schmälern noch erhöhen. Denn die Ognissanti-Madonna, die Fresken in der Scrovegni-Kapelle und jene in S. Croce — diese heute leider nur noch „schöne Schatten" — sichern ihm für immer seinen Platz unter den ersten Künstlern und gewaltigsten Bahnbrechern aller Zeiten.

Den Hauptanteil an der Erforschung früher Malerei hat noch immer die Stilkritik, die, von gesicherten Werken ausgehend, sich langsam und gewissenhaft von Stück zu Stück vorwärtstasten muß. Ihr vornehmstes Werkzeug — neben dem intuitiven Gefühl des Kenners — ist das Auge. Aber unser Auge, allzusehr unterstützt von der Hilfsstellung zahlloser Photographien, ist etwas träge geworden und nicht mehr so zuverlässig, wie jenes früherer Forschergenerationen, etwa eines Jakob Burkhard, auf dessen aus dem Gedächtnis oder nach Notizen gemachte Bildbeschreibungen wir uns noch heute fast unbedingt verlassen können. Es kommt dazu, daß in vergangenen Jahrhunderten viele Altarwerke auseinandergenommen und in alle Welt verstreut wurden; und wenn hier auch die Photographie der Stilkritik wichtige Dienste geleistet hat, so daß Zusammengehöriges ausfindig gemacht und theoretisch rekonstruiert werden konnte, so fehlte beim Vergleichen doch immer das wichtige Medium der Farbe. Auch auf diesem Gebiet hat sich die Ausstellung ganz unschätzbare Verdienste erworben, indem sie dem Beschauer die vielleicht einmalige Gelegenheit bietet, einige solcher rekonstruierten Werke wenigstens teilweise im Zusammenhang zu sehen (wie z. B. das Polyptychon von Giotto mit Geschichten aus dem Leben Jesu, von denen einige aus dem Metropolitan-Museum in New York, aus der Sammlung Berenson und aus der Pinakothek in München kamen). Ebenso sind durch die zusammenfassende Gruppierung von namenlosen Meistern, die man nur nach ihrem Hauptwerk kennt (Magdalenenmeister, Cäcilienmeister, Franziskusmeister usw.), oder von Gemälden, die man Schülern Giottos zuschreibt, viele Zusammenhänge klarer geworden; ihre künstlerische Eigenart hat gewonnen, tritt als Ganzes plastisch hervor und läßt die Fäden deutlicher erkennen, die sie mit dem Meister verknüpfen (Pacino di Bonaguida, der Meister der „Fogg-Pietà" und andere mehr). Es muß nicht erst gesagt werden, daß auch auf dem Gebiet der späteren Nachfolger Giottos mancher Irrtum geklärt, manche Grenze erweitert oder enger gezogen werden wird. Kein Wunder, daß sich eine ganze Schar internationaler Kunstgelehrter mit wahrem Heißhunger auf diese Ausstellung stürzt; aber auch unter der großen Menge des herbeiströmenden Publikums sieht man viele in stummer Ergriffenheit, vor allem im Hauptsaal, vor diesen Zeugen einer überragenden Kunst und tiefen Religiosität verweilen. Dieser Hauptsaal mit der Ruccellai-Madonna, die sich wohl zum erstenmal aus ihrer stillen Kapelle in S. Maria Novella herauswagte, mit der Madonna Cimabues aus den Uffizien und der Ognissanti-Madonna — dazu mit den Kruzifixen aus Rimini, dem herrlichen aus S. Maria Novella und anderen Florentiner Kirchen, wirkt wie eine Offenbarung! Man fühlt das Streben der ganzen entscheidenden Zeitwende vom 13. zum 14. Jahrhundert, die überlieferten Bildvorstellungen einer mit neuen Augen angesehenen Wirklichkeit anzugleichen — ein Streben, das die eindrucksvollen Sienesen vor allem verstanden und ausgewertet haben. Und die Erkenntnis drängt sich auf, wie stark Giotto von dieser neuen „Wirklichkeit" ergriffen wurde, indem er, bei aller Achtung vor der Tradition, das Überkommene neu schuf und gestaltete und es aus dem dumpfen Dasein des Symbolhaften in das Licht einer idealen Wirklichkeit und Menschlichkeit hob. Gerade darin mag die

große Wirkung seiner Kunst auf seine Zeit und die folgenden Jahrhunderte begründet sein, denn „in der Welt rührt uns eigentlich nichts, als was wirklich menschlich ist". Von Giotto führt die direkte Linie zu Masaccio, und über Masaccio zur Renaissance. Und so wächst er in dieser Ausstellung vor uns auf, an der Schwelle einer neuen Zeit, als „ein Einmaliger, Einziger, der die Größe des Jahrhunderts, das ihn gebar, in sich erhöhte und vollendete und, ein Erneuerer, seine Anker weit in die Zukunft vorauswarf."

Hilde Weigelt, Florenz

CORNELIUS ENGELBRECHT. PREDIGT JOHANNES DES TÄUFERS. Um 1520. Besitzer: Frau von Rysseghem. (Vgl. Aufsatz Heft 9, S. 274)

# Neue Kunstwerke

## DIE ERNEUERUNG DES CHORHAUSES VON ST. URBANUS IN BUER

Die weiträumige Pfarrkirche St. Urbanus in Buer ist im Chorteil in einer Gemeinschaftsarbeit des Bildhauers Hans Dinnendahl und des Malers Ludwig Baur in vorbildlichster Weise neu gestaltet worden. Um allen Gläubigen bessere Sicht zum Altare zu schaffen, wurde der Boden des Chorhauses um sechs Stufen erhöht; dazu kommen noch drei Altarstufen. Mitten auf der großen Chorbühne, der Gemeinde also weitgehend genähert, erhebt sich der wuchtige Opfertisch. Weit kragt nach allen Seiten die Mensa über den tragenden Block aus. Die Schönheit dieses schlichten Meßopferaltares liegt im Adel seiner Proportionen. An der Rückwand des Chores erhebt sich unter Verwendung der alten Mensa der Tabernakelaltar. Kostbar ist der Schrein des Tabernakels in versilbertem Bronzeguß von Dinnendahl gestaltet. Die linke Türseite trägt eine Kreuzigungsgruppe von innerer Größe und Feierlichkeit. Die rechte Türseite weist durch Hostie und Schrift auf die unblutige Erneuerung des Erlösungsopfers hin. Die linke Seitenfläche zeigt eine innige Christgeburtsszene, die rechte die Auferstehung. Silberne Leuchter von schlichter architektonischer Form und zwei Wandarme für das ewige Licht wurden vom Künstler hinzu entworfen.

Hell und licht gegenüber der dunklen älteren Bemalung der Kirche wurde das Chorhaus gehalten. Die wuchtigen Altäre, die straff und schlicht geführte Kommunionbank und der Bodenbelag des ganzen Chores sind in weißem römischem Travertin. Gegen die hellen weißen Wände sind die Rippen grau abgesetzt mit Steinrot in den Kapitellen. Fünf große handgewebte Teppiche nach den Entwürfen von Baur mit einprägsamen Symbolzeichen bedecken die Chorwände unterhalb der Fenster; die Ausführung besorgte die Werkstatt Alt-Angler-Schliffke auf Westerland-Sylt. Weiß, Grau, Schwarz und Steinrot sind als Farben verwandt. Dunkel gebeizt und stark vereinfacht stehen die Chorgestühle dagegen. Ein schlichtes aber schön geführtes Gitter umgrenzt den Chorbezirk und den breiten Treppenaufgang, der bis zwischen das erste Säulenpaar der Kirche vorgezogen ist.

Später soll ein Kreuz mit großem in Silber getriebenem Korpus vom Schlußstein des Chorgewölbes herabhängend über dem Meßopferaltar schweben. Das wird dieser großzügigen Erneuerung des Chorhauses die letzte Vollendung geben.

Die kommende Zeit wird uns immer wieder die Aufgabe stellen, die Kirchen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts umzugestalten und sie der heutigen Glaubenshaltung entsprechend neu in Dienst zu nehmen. Künstlerisch wie religiös ist hier ein Vorbild von weittragender Bedeutung gegeben.

Schon früher hatte Ludwig Baur hier in Buer in der Kapelle des nahegelegenen Krankenhauses den Guten Hirten als Apsismosaik geschaffen. Im gleichen Raum finden sich von Hans Dinnendahl eine groß gesehene Madonna und eine sehr fein empfundene Herz-Jesu-Gruppe. An der Außenwand des Krankenhauses wurde erst kürzlich die monumentale Figur einer Schutzmantelmadonna in Steinzeugbrand von Dinnendahl von guter architektonischer Einordnung und starkem religiösem Ausdruck angebracht.

August Hoff

## EINIGE MEISTERSTÜCKE NEUZEITLICHER PARAMENTIK

Vor etwa 15 Jahren erschien hier in Münster im Schaufenster einer Paramentenfirma, als damals ganz neue Überraschung, ein Meßgewand, dessen figürlicher Schmuck nach dem Entwurf eines modern gerichteten, wirklichen Künstlers ausgeführt war, des Düsseldorfers K. Weissenborn, der seither in kirchlichen Malereien und religiöser Graphik sich rühmlich bekanntgemacht

hat. — Mit dem Erfolg, daß der größte Paramentenverein der Stadt eine Abordnung ins Bischöfliche Palais schickte, um den Hochwürdigsten Herrn — allerdings vergeblich — ein Verbot weiterer Ausstellung jener revolutionären Kasel nahezulegen.

Daß solches möglich war, wird begreifen, wer sich der damaligen Zustände im Paramentenwesen noch erinnern kann, der Zeiten, in denen der fromm-fleißige Dilettantismus von Paramentenvereinen und die gewerbliche Schablone kirchlicher Kunstanstalten fast allein das Feld beherrschten. Zwischen deren „gotischem" Rankengespinst, nach Vorlage Stummel, und romanisch sein sollender Kreuzstichornamentik mußte freilich der ganz holzschnittmäßig kraftvoll umrissene Kruzifixus der Kasel von Weissenborn wirken wie ein Faustschlag auf den Tisch in einer wohlgesitteten Teegesellschaft älterer Damen.

Seither hat ja nun die kirchliche Kunstbewegung der letzten Vergangenheit auch in die Paramentik neues Leben, neue Anschauung und Begriffe hineingetragen. Nicht nur in den Sonderausstellungen religiöser und kirchlicher Kunst, auch in kunstgewerblichen Ausstellungen vorwiegend profanen Charakters finden sich neuerdings oftmals einzelne Paramentenstücke von auzgezeichneter künstlerischer Qualität mit aufgenommen[1]).

Bei den meisten dieser neuen Künstlerparamente handelt es sich indessen um Entwürfe von Malern, die durch gewerbliche Hilfskräfte, in Klöstern oder Kunstanstalten, wenn auch oft unter persönlicher Kontrolle des Entwurfzeichners, zur Ausführung gelangt sind. — Solches ist übrigens auch für manches hervorragende Stück alter Paramentik bezeugt. Z. B. wissen wir von den kostbaren Bildstickereien einer ehemaligen Paramentenkapelle im Dommuseum zu Florenz, daß sie nach den von Pollaiuolo gelieferten aquarellierten Zeichnungen durch mehrere Berufssticker ausgeführt wurden. Und in Haus und Werkstätte eines französischen Stickerkünstlers um 1860 führt uns der Zolasche Roman „Le rêve".

Dagegen sind bei dem hier in Abbildungen mitgeteilten Meßgewand Entwurf und Ausführung von derselben Hand. Und das darf gewiß als ein besonders schätzenswerter Vorzug gelten. Als ein seltener Vorzug freilich auch; denn nicht leicht wird es sich finden, daß eine in freischöpferischer Malerei hauptberuflich und vorzüglich bewährte Künstlerin zugleich auch über die technische Veranlagung, Gewandtheit — und liebevolle Geduld — zur stickerischen Ausführung verfügt, wie es im vorliegenden Fall bei Helen Luise Wiehen ganz offenbar und in vollstem Maße zutrifft (Abb. S. 302—304).

Über einige religiöse Wandmalereien dieser Künstlerin hat der Unterzeichnete schon früher in dieser Zeitschrift zu berichten Anlaß gehabt (Jg. 25, 1928/29, S. 230). Von ihrem hauptsächlichen Arbeitsgebiet, Porträt und Stilleben, ist H. L. Wiehen auf dem Wege über religiöse Kleingraphik auf das Gebiet der Paramentik und eigenhändig auszuführenden Bildstickerei gelangt; wobei denn das koloristische Feingefühl des echten Malers und die im großformatig Monumentalen wie im kleinfigurig Intimen gleichermaßen geschulte Formbegabung zu glücklichstem Ergebnis sich zusammengefunden haben. Aus dem leuchtenden Moosgrün des Gewandstoffes hebt sich die Nadelmalerei der figurierten Stäbe wie ein geheimnisvoll funkelndes, farbenreiches Geschmeide hervor; streckenweise ist es wie eine Erinnerung an den Emailschmuck byzantinischer Schreine, dann aber in den verhältnismäßig großen Gestalten klingt es wie die gehobene überirdische Feierlichkeit altchristlicher Wandmalerei uns entgegen.

Ähnliches wäre zu bemerken von dem Bildschmuck eines zweiten, soeben erst von der Künstlerin fertig gestellten Paramentenstücks, eines weißen Chormantels, dessen Rückenschild, dem besonderen Auftrag und Bestimmungszweck entsprechend, die Gestalt der Hl. Katharina von Alexandrien, begleitet von zwei Engeln, überragt von Kreuz und Taube, zeigt. Aus dem Kreuzmotiv ist auch, in eigenartiger Kombination, die streng vornehme Ornamentik der vorderen Abschlußstäbe gebildet.

Und ebenso wird die dem Meßgewand zugehörige Albe mit einer friesartig verteilten Reihung großer Kreuzgebilde in durchbrochener Arbeit schlicht und bedeutungsvoll geschmückt. Man spürt es, daß bei all diesen Arbeiten, außer der rein künstlerischen Gestaltungsfreude, ganz offenbar auch ein tief religiöser Antrieb wirksam gewesen ist, der die Eingebung des Entwurfs, wie alle die unendlichen Stunden hingebungsvoller Ausführungsarbeit durchpulste. Und so ist ein Werk entstanden, das wirklich würdig erscheinen kann, die Feier des hl. Opfers mit zu verherrlichen.

Prof. Martin Wackernagel, Münster i. W.

[1]) Vgl. über neuere vorbildliche Paramentik: Die christliche Kunst. Jg. 24 (1927/28), S. 353 ff., 365 ff.; Jg. 29 (1932/33), S. 329 ff., 340.

# Bücherschau

## DIE GROSSEN KUNSTVERÖFFENTLICHUNGEN DES ITALIENISCHEN STAATES

(Fortsetzung von S. 248).

2. Battistero della Cattedrale. Es ist dieses ein reizvolles Bauwerk, dessen Restaurierungsgeschichte zu den tragischen Epochen zu zählen ist, denn verständnislose Leiter und Künstler haben viel Schaden angerichtet. Während sich die Ausbesserungsarbeiten im 18. Jahrhundert darauf beschränkten, fehlende Teile zu verputzen und zu übermalen, hat Kibel hier oft große Teile der erhaltenen Originale abgetragen, um seine Arbeit besser angleichen zu können. Am schlimmsten wütete er in dem Rundbild der Kuppelwölbung, die Taufe Christi im Jordan darstellend. Leider war dieser Teil schon früher abgefallen und durch Malerei ersetzt. Kibel führte diese mit einigen Änderungen in Mosaik aus, indem er den Oberkörper des Johannes, den Kopf Christi und die Taube neu machte. In die Linke gab er Johannes einen Stab mit edelsteinbesetztem Kreuz (fast ein Vortragekreuz), in die Rechte eine Patene, und in die Wasserwellen, die aus dieser herausströmen, setzte er vier Buchstaben hinein, aus denen beim besten Willen kein Sinn herausgelesen werden kann: IXIN. Im Werk von Kurth: Die Mosaiken der christlichen Ära, behauptet Strzygowski, daß die Patene dem 14. oder 15. Jahrhundert angehört. Garrucci beschäftigt sich ernsthaft mit den vier Buchstaben. Und während in anderen Mosaiken

HANS DINNENDAHL UND LUDWIG BAUR
ERNEUERUNG DES CHORHAUSES VON ST. URBAN IN BUER (WESTFALEN)

H. L. LASCHINSKY-WIEHEN, KÖLN. KAPPA EINES PLUVIALE MIT DER HL. KATHARINA VON ALEXANDRIEN (vgl. Abb. S. 303)

von Ravenna Christus stets bartlos erscheint, hat ihn Kibel hier bärtig dargestellt. Es ist dieses nur eines der Beispiele der Irrtümer, die in dieser Kapelle begangen wurden. Der tragischste war jener, der 1884 die Zerstörung der wertvollen frühen Stukkaturen über den Fenstern und Bögen unter der Kuppel veranlaßte. Man hielt sie für Barock, während die alten Chroniken aus der Zeit des Bischofs Neon sie ausdrücklich erwähnen.

Die Tafeln zeigen hier in Schwarz die Originalarbeit, in Rot, und das ist besonders an den unteren Wandteilen im Übergewicht, die Arbeiten Kibels (1854—61 an der Kuppel, 1861—62 an den Wänden) und die Instandsetzungen von Azzaroni und Zampiga 1901—02. Die Arbeiten der Jahre 1886—89 unter Novelli und Hildebrand Kibel fanden keine Berücksichtigung, weil man die Restaurierungen des alten Kibel „restaurieren" mußte, im übrigen die Weisheit der Meister bei den sich lösenden Teilen im Einschlagen von einigen 100 Metallklammern sich erschöpfte. Im übrigen war man mit dem Gebrauch von Ölfarbe, die man bedenkenlos auch über die alten Mosaikteile hinpinselte, nicht sparsam. Daß die starke Verdunklung der Farben infolge der Feuchtigkeit des Bodens zur falschen Beurteilung der Mosaiken nicht unwesentlich beigetragen hat, sei nur nebenbei erwähnt.

A. Lipinski

Leo Weismantel, Dill Riemenschneider. Der Roman seines Lebens. 8°. 299 S. Freiburg i. Br. Herder & Co. 1937. Geh. RM. 4,20.

Immer wird einen biographischen Roman mißlich finden, wer die historischen Tatsachen eingehend kennt und sich selbst ein festumrissenes Bild von dem Helden geschaffen hat, den er hier nun so ganz anders gezeichnet sieht, als er ihn selbst schaut. Riemenschneider ist ein anderer Kerl gewesen, als er von Weismantel rein passiv dargestellt ist. Unter der Weichheit seiner Kunst verbarg sich ein stürmischer Charakter, der auch in sittlicher Beziehung mit dem Rat der Stadt Würzburg in Konflikt kam (noch nicht aus den Urkunden publiziert) und im Bauernkrieg eine sehr selbständige Rolle spielte. Mag man diese andere Charakterzeichnung, wie manche historische Unrichtigkeit (so die barbarische Vernichtung der Künstlerbände durch das Gericht) dem Dichter zugute halten, bedenklich wird er, wenn er künstlerisch die Arbeiten Riemenschneiders so deutet, als seien sie naturalistische Wiedergaben individuellen Lebens auf den Altären gewesen (wie etwa in einem Schlüsselroman des 19. Jahrhunderts!). Naturhaft sind sie, aber doch von einer unerhörten idealen Stilisierung, die niemals zu einer solch romanhaften Szene führen konnte, wie die schmachvolle Diffamierung von Magd Lene durch den Schmied vor die Evafigur an der Marienkapelle zu Würzburg.

Georg Lill

H. L. LASCHINSKY-WIEHEN, KÖLN. ALBA

H. L. LASCHINSKY-WIEHEN, KÖLN. ALBA UND PLUVIALE

H. L. LASCHINSKY-WIEHEN, KÖLN. GESTICKTE BORTEN DES MESSGEWANDES. Abb. S.303

## MITTEILUNG FÜR DIE MITGLIEDER DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR CHRISTLICHE KUNST E. V.

Die katholische Reichsgemeinschaft für kirchliche Kunst wird in Verbindung mit der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst e. V. ihre Tagung nebst Mitgliederversammlung im Kloster Beuron vom Mittwoch, dem 29. September, bis Freitag, dem 1. Oktober, abhalten.

Ein genaues Programm wird noch veröffentlicht werden. Wir bitten unsere Mitglieder, jetzt schon Vormerk von der Mitgliederversammlung zu nehmen.

Schriftwalter: Prof. Dr. Gg. Lill, München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2. — Anzeigenleiter: Karl Rexhausen, München. — D. A. II. Vj. 1937 3000. Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 2. Druck: F. Bruckmann KG., München. — Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag, GmbH., München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2.

Bezugspreis halbjährlich RM. 8,— franko; Einzelhefte RM. 1,75; Postscheckkonto München 1440.

Phot. Finnlands Nationalmuseum

HOLZKIRCHE IN KRISTINESTAD

# FINNISCHE HOLZKIRCHEN

Von HANS HENNIGER

Die nord- und ostgermanischen Holzkirchen zeigen, so mannigfaltig sie sich im einzelnen darstellen, in ihren Grundzügen tiefe und wesentliche Übereinstimmung. Gemeinsam in unverkennbarer Deutlichkeit von der römischen Basilika unterschieden, lassen sie sich gegeneinander nicht leicht abgrenzen. Es ist, als wäre ihr Ursprung ein gemeinsamer, die ostdeutsche und finnische Form eine einfache, die norwegische und schwedische aber eine höher entwickelte Stufe.

Die Vorliebe für den Holzbau als eine echt nordische Bauweise ist noch heute im ganzen finnischen Volke lebendig. Die Nadelholzwälder spenden ihre Stämme immer noch in solchem Überfluß, daß bis in unsere Zeit hinein die Blockbauweise in der Kirchenbaukunst des Landes vorherrscht. Der Pflug schält jährlich immer neue Findlingsblöcke aus der Erde. Aus diesen werden Sockel und Fundamente geschichtet und die Steinwälle, die den Kirchhof umschließen und über die Straße emporheben. Neben Holzschindeln bieten unerschöpfliche Mengen Schilfrohr an den Ufern der tausend Seen einen guten Dacheindeckungsstoff.

Die finnischen Holzkirchen gehören ohne Ausnahme dem Typus der Blockkirche mit Sparrendach an, einer Mischform von nord- und ostgermanischer Bauweise. Der Zusammenhang mit den schwedischen Holzkirchen ist nicht zu verkennen, doch nehmen selbst schwedische Forscher, wie Erixon, den Weg des Blockbaues über Finnland nach Schweden als wahrscheinlich an. Die Zwiebelkuppel russischer Kirchen, die in Schweden nicht selten vorkommt, tritt in Finnland nur vereinzelt in Erscheinung.

Die ältesten Holzbauten sind die Langkirchen mit spitzem Turm oder Dachreiter, der oft den einzigen äußeren Schmuck des Gotteshauses bildet. Sie führen die alte, nie abgerissene Holzbautradition des nordischen Kult- und Hallenbaues fort und stammen noch aus der Zeit, in der die Bauern, die einst zum Kirchenbau zusammentraten, sich damit begnügten, ein festes Haus mit einem großen Predigtsaal und einem sicheren Dach darüber zu besitzen. So taten sie nur das Notwendigste mit den einfachsten Mitteln. In der Schlichtheit der äußeren Erscheinung, in der Klarheit des Grundrisses und der Bodenständigkeit heimatlicher Bauweise, mit der die

Phot. Finnlands Nationalmuseum

HOLZKIRCHE IN PYHÄMAA. EINE DER ÄLTESTEN HOLZKIRCHEN FINNLANDS (1667)
ÄUSSERES MIT URTÜMLICHEM HOLZZAUN. HÖLZERNE CHORSCHRANKE IM INNERN

Phot. Finnlands Nationalmuseum

HOLZKIRCHE IN KEURUN. ÄUSSERES UND INNERES

Phot. Finnlands Nationalmuseum

HOLZKIRCHE IN ANTREA, IN KREUZFORM

Phot. Suomen-Matkat, Helsinki, Finnland

GLOCKENTURM DER HOLZKIRCHE VON SYSMÄ

Phot. Finnlands Nationalmuseum

HOLZKIRCHE VON PALLAMO. INNERES MIT REICHGESCHNITZTEN CHORSCHRANKEN
18. JAHRHUNDERT

Erbauer ihre Achtung vor der umgebenden Natur bezeugten, liegt es begründet, daß sich diese Gotteshäuser so harmonisch dem Landschaftsbild einfügen. Einst aus der Not geboren, wurden sie später zu Gipfelpunkten ländlicher Baukunst, die uns in ihrer Unbewußtheit einen klaren Begriff von der Eigenart früher finnischer Holzarchitektur vermitteln.

Die Glockentürme stehen in der Regel isoliert. Dies gibt den finnischen wie allen nordischen Holzkirchen ihr charakteristisches Gepräge. Am rassigsten sind die Türme dort, wo die Formen noch ganz dem Holzbau entwachsen sind. Aber auch die barocken Hauben mit den weich geschwungenen Dächern und die klassizistischen Lösungen wirken in ihrer Art reizvoll und nicht einer gewissen Strenge entratend.

Im großen Gebiet des nordischen Holzkirchenbaues nehmen die finnischen Gotteshäuser eine Sonderstellung ein, da sie den Einfluß der Holzbauweise auf die Kirchenbaukunst des Abendlandes und vor allem auf die Entwicklung des Barocks im Norden deutlich erkennen lassen. So müssen wir z. B. nach Finnland gehen, wenn wir beweisen wollen, daß die Steinschranken des Südens schon lange vorher im Norden in Holz da waren; denn in ganz Finnland lassen sich noch heute Reste des alten Brauchs nachweisen, das Kirchenschiff durch Schranken in einen Altar- und einen Gemeinderaum zu trennen.

Sehr gut erhaltene Einrichtungen dieser Art befinden sich in Pallamo und Tornea, wo die obeliskenartigen Pfeiler zur Betonung des Eingangs durch kostbare Schnitzarbeiten verziert sind. Ein noch älteres vorzügliches Beispiel ist in Hailuoto an der finnischen Westküste zu sehen. Die aus dem Jahre 1667 stammende Kirche in Pyhamaa zeigt unter einer flachen Tonnendecke eine vollständige Trennwand aus liegenden Stämmen, nur von gedrechselten Stäben, die den Deckenbalken aufnehmen, durchbrochen. Selbst hoch oben in Lappland finden wir Holzkirchen mit Chorschranken, die sich durch volkstümliche Giebelbemalung auszeichnen.

Auch die Kreuzform des Grundrisses, die seit dem 18. Jahrhundert im christlichen Kirchenbau vorherrscht, ist nicht zum erstenmal in der Baukunst da und nicht erst durch das Drängen des Protestantismus zur Predigtkirche entstanden. Sie ist ein Typ, der vom reinen Blockbau seinen Ausgang nahm und eine ausgeprägte Endform darstellt, deren Entwicklung sich in

OBEN: GLOCKENTURM DER HOLZKIRCHE
IN ANTREA

Phot. Finnlands Nationalmuseum

UNTEN: HOLZKIRCHE IN IISALMI
KLASSIZISTISCH, UM 1800

Phot. Suomen-Matkat, Helsinki, Finnland

Finnland geschlossen nachweisen läßt. Der Einfluß auf die Zentralbauten in Stein ist unverkennbar.

Die Vermutung liegt nahe, auch den Ursprung des Kuppelquadrates in der Holzbauweise zu suchen, denn die Neigung zur Wölbung liegt zutiefst im Wesen des Blockbaues begründet. Die ältesten erhaltenen finnischen Holzkirchen tragen alle Tonnendecken. Aus der Durchdringung der Gewölbe über den Kreuzarmen bildete sich zwangsläufig das Kreuzgewölbe, das in unzähligen Variationen vorkommt. Sobald nun die Ecken unter 135 Grad abgeschrägt wurden, ergab sich die Anwendung von Diagonalgurten, die die einzelnen Gewölbe voneinander trennten oder zur Kuppelbildung führten mit der für Finnland so charakteristischen flachen Mitte. Fast alle Gewölbe sind durch Verschalung gebildet; doch treffen wir vereinzelt auch Blockkirchen, in die Tonnen aus vollen Stämmen eingehängt sind. Am häufigsten kommt die Kreuzkirche ohne außen sichtbare Kuppel vor. Den Scheitelpunkt schmückt ein einfacher Dachreiter oder eine Laterne.

Oft ist durch hellen Anstrich ein frischer, farbiger Klang in die sonst so stille nordische Landschaft getragen, was besonders verständlich wird, wenn wir an den unendlich langen, lichtarmen finnischen Winter denken. Gotteshaus und Glockenstuhl heben sich dadurch ebenso romantisch ab gegen den rötlich verblassenden Abendhimmel, wie gegen hartgraue und wildgezackte Wolkenwände, während die weiche und zitternde Wasserspiegelung in den Seen die Wucht der Baumassen ins Unwirkliche steigert.

Im Gegensatz zu der strengen Sparsamkeit an Schmuck, die sich im Äußeren kundtut, steht das Innere, wo selbst nach der Reformation die Bildfröhlichkeit nicht abreißt und die lebendige Kraft starker bäuerlicher Volkskunst weiter Bestand hat. Fast überall ist die Farbe meisterlich angewandt. Über dem Fußboden ist alles hell getönt. Nur konstruktive Glieder sind dunkler. Das Licht flutet durch die großen Fenster auf die Plätze der Gemeinde und bezeichnet deutlich und klar die Kanzel des Predigers an der nordöstlichen Ecke der Vierung und den Altar in der Hauptachse [1]).

Allein aus der Klarheit von Farben und Formen ist hier eine räumliche Stimmung erwachsen, die jeden Beschauer in ihren Bann zwingt und das Wesen des Protestantismus so eindeutig spiegelt, daß wir die finnischen Holzkirchen in ihrer vollkommenen Übereinstimmung von geistiger Idee und baulicher Gestaltung als beispielgebend bezeichnen müssen.

Wenn wir die Ursachen erörtern wollen, die den Verfall finnischer Handwerkskunst verhinderten, während in Deutschland die bodenständigen Bauweisen im 18. und 19. Jahrhundert immer mehr in Vergessenheit gerieten, so müssen wir den Grund hierfür in der Umwandlung Deutschlands vom Agrarstaat zum Industriestaat suchen, während in Finnland heute noch 66% der Bevölkerung vom Ackerbau leben.

## DIE URSPRÜNGLICHEN LICHTVERHÄLTNISSE IN DER ASAMKIRCHE IN MÜNCHEN

Von CARL LAMB

Das „Johann-Nepomuk-Kirchl in der Sendlingergasse" war nicht immer so dunkel wie heute. Es ist entstanden aus dem persönlichen religiösen Bedürfnis der beiden weltberühmten Künstler, der Brüder Asam, sich in ihrer Heimat eine Zuflucht zu schaffen. In der Gruft, deren großes Heiliges Grab Ostern 1935 zum erstenmal wieder zugänglich gemacht wurde, wollten die beiden dann auch begraben sein. Sie haben mit eigenem Geld den Bau errichtet; gleichsam die Frucht ihres unermeßlichen Schaffens Gott zum Opfer bringend. Cosmas Asam war 48, Egid 41 Jahre alt, als der Grundstein im Jahre 1733 gelegt wurde. Schon 1739 starb der ältere Bruder Cosmas, Egid dagegen leitete den Bau noch bis zu seinem Tode 1750. Die Ausstattung im Innern zog sich lange hin.

In die Entstehungszeit der Johann-Nepomuk-Kirche fallen die Bauten von Johann Michael Fischer in Berg am Laim, von Dominikus Zimmermann in Wies. Sie verwirklichen den alten,

[1]) Sicherlich geht die Innenausstattung der jüdischen Synagogen in Süddeutschland, die bisher auf galizische Einflüsse zurückgeführt wurde, auch auf dieses nordische Farb- und Formgefühl zurück; man vergleiche die Synagoge in Kirchheim (jetzt Luitpoldmuseum, Würzburg) und in Bechhofen bei Ansbach (Mittelfranken). Anmerkung der Schriftleitung.

bereits spätgotischen Traum eines hellen Raumes, der von lebendig kreisender Lichtbewegung erfaßt wird. Gegenüber solchen ganz neuartigen Leistungen scheint die Asamkirche mit ihrer dunklen inbrünstigen Stimmung zurückgeblieben, dem älteren Stil anzugehören, der zu dieser Zeit, als sie ihrer Vollendung entgegen ging, schon nicht mehr lebendig war. Ob dieses Urteil völlig zu Recht besteht, wird sich zeigen, wenn wir einmal die Frage aufwerfen, ob denn überhaupt die Lichtverhältnisse dieser Kirche noch die ursprünglichen sind. Verfolgen wir zunächst einmal in aller Kürze die Entwicklung der Lichtführung bei den zwei Brüdern Asam. Cosmas Asam hatte das Licht zum Diener der Freskomalerei gemacht — in Weltenburg (1717) schirmt er es in der Hauptkuppel ab; der verborgene Kuppeltambur faßt die totale Lichtbewegung, bringt sie aber nicht im Raum zur Geltung; eine höchste Fülle neutralisierten Lichtes liegt kurz unterhalb der Fläche des Freskos, so daß von diesem alles Licht ausgeht. Der „Plastiker" Egid Asam entdeckte den Wert des konzentrierten, hinter Proszeniumsbögen abgeschirmten Lichtes in Rohr (1717) und beginnt bald auch das von rückwärts über eine Figur flutende Licht in seiner Kraft der Aktivierung des plastischen Sinnes auszunutzen. Der Weltenburger Reiter, die Johann-Nepomuk-Gruppe in Osterhofen, die Altarkomposition in Sandizell sind Belege für eine Reihe, deren Endziel in der Johann-Nepomuk-Kirche in München gelegen war. Egid Asams Verhältnis zu den Beleuchtungsfragen war ein anderes als das des Malers. In seiner Person vollzog sich eine Umwandlung des älteren Stiles, der aus sich noch zu Ergebnissen gelangt, die das Rokoko schon aus anderen Voraussetzungen geschaffen hatte — nämlich die Öffnung des Raumes zum blauen Himmel und seine Belebung durch das wirklich flutende Licht. Die Brüder Asam haben beide dahin gestrebt, mit Hilfe ihrer Kunstarten ein jenseitiges, übernatürliches Licht anschaubar zu machen — nur daß der Maler dabei auf die Verbindung zwischen dem natürlichen und übernatürlichen verzichtete, während der Bildhauer das natürliche Licht u r s ä c h l i c h mit dem anschaulich zu machenden Wirken des göttlichen Lichtes verbunden hat. Darin aber liegt der entscheidende Schritt in der Lichtauffassung des Rokoko. Dieser Stil gelangte dahin, die schweren Schatten aufzuhellen und dem Licht den Wert seines eigenen Lebens zu geben.

Der heutige Eindruck der Johann-Nepomuk-Kirche zeigt jedoch davon nichts. Schwere Schlagschatten überall, zum Beispiel in den Gewänden der mittleren Arkaden, die durch Freskomalereien Cosmas Asams den Raum zu einem Querschiff erweitern sollten. Die Hauptlichtquelle bildet das gewaltige Fenster der Fassade hinter dem Rücken der Eintretenden. Dieser einseitigen Lichtflut war aber ehedem, wie noch bewiesen wird, vom oberen Choraltar aus eine ebenso starke entgegengesetzt. Freilich kommt in der Kirche kaum Weiß vor, aber doch sind viele Farben, die auf das Auge hell wirkten, blind und nächtig geworden. Zum Beispiel die silbernen Reliefs in der Hohlkehle, mit welcher der kastenförmige Hauptraum gegen das Tonnengewölbe sich absetzt; weiterhin fällt das viele Blau im Hauptfresko infolge seines verdorbenen Zustandes völlig aus. Das Tonnengewölbe der Decke wird beleuchtet durch ein rundes Fenster der Fassade und durch ein entgegengesetztes über der oberen Choraltane befindliches Fenster. Das Licht kann so nahe wie möglich über die Fläche des Hauptdeckengemäldes hinwegstreichen, und zwar von entgegengesetzten Richtungen her: es wird dadurch diffus, es erfüllt den Dienst, den der Maler von ihm verlangt.

Der schmale hohe Kirchenraum verrät deutlich seine Herkunft aus dem Idealraum des Oval, das hier zwischen der Enge der Häuser zum Kasten zusammengedrückt werden mußte; der Chor, ausgegrenzt als quer lagernde Ellipse, überschneidet sich mit dem Hauptraum. Eine umlaufende Galerie bindet ihn, verengt ihn und grenzt einen unteren Choraltar aus gegen einen oberen auf einer Altane, die sich räumlich am weitesten vorn in der Hauptachse befindet. Mächtige, gewundene Säulen, deren Vorbilder unter der Hauptkuppel in St. Peter in Rom („Tabernakel" des Bernini) zu finden sind, erheben sich auf der Galerie über dem unteren Chor. Sie leiten über zu 4 Cherubimen, die wie in ständig vibrierender Spannung mit ihren Fittichen eine Gloriole tragen, in der die Taube des Hl. Geistes schwebt, hell umflutet vom Licht, das aus dem rückwärtigen Oberfenster hereinscheint.

Der untere Choraltar, in tiefe Dämmerung gehüllt, enthält einen Glassarkophag mit einer Figur des hl. Johann Nepomuk (Abb. S. 313). Strahlenaufbau, Sarkophag und Altar stammen in dem heutigen Zustand nicht von den Brüdern Asam, sondern, wie neue Forschungen von Ruth Johnen erweisen, von Roman Anton Boos. Das Holzrelief auf dem rechten Türflügel des Asamhauses neben der Kirche außen gibt eine Vorstellung, wie dieser Aufbau vor dem klassizistischen des Roman A. Boos beschaffen gewesen sein mag. Der Strahlenkranz ist gegenüber dem alten

Phot. Lamb

GEBRÜDER ASAM: JOHANN-NEPOMUK-KIRCHE IN MÜNCHEN
INNERES

Phot. Netzle

GEBRÜDER ASAM: SAKRAMENTSKAPELLE IM DOME ZU FREISING

Zustand ohne Zweifel eine Übertreibung. Blickt man in die Einwölbung, welche die Galerie des Chorumgangs trägt, so sieht man dort eine Folge von Engeln, die hermenartig aus Pilastern hervorwachsen. Sie blicken entweder heraus zum Betrachter, indem sie ihn auffordern, sich dem Heiligsten ehrfürchtig zu nähern oder sie sind selbst bereits in jener Verzückung dargestellt, zu der sie dem Besucher verhelfen sollen. Eine Anmut, eine innere Erlebnisstärke kennzeichnet diese Figuren; zugleich sind sie von einem Rhythmus, der abwechselt zwischen Herausblickenden und Hineinblickenden, und der diesen Wächtern des Heiligsten alle Starrheit nimmt und sie in einer Eurhythmie, in einem freien Verströmen doch alle auf eine Mitte bezieht. Diese Mitte drängt sich heute überlaut hervor durch die große, von Gold und Silber strotzende Glorie des Frühklassizismus. Es finden sich Reste der alten Abschlußpartie, welche die ursprüngliche Anlage eines Stuckbaldachins zeigen, der sich dämmerig rundet um einen kleinen Raum für die von Egid Asam eigenhändig entworfene Monstranz. Dieser untere Chor enthielt als eigentlichen Inhalt den Sarkophag. Die Lichtzufuhr ist spärlich. Der dämmerige Charakter einer Grabesstätte ist ausgedrückt: Symbolisches Grab des Titularheiligen, und darunter, in der Gruft, zu der man durch ein Guckloch im Fußboden vor der Chorschranke hinabblicken kann, ein Heiliges Grab Christi. In dieser Gruft wollten die Brüder auch begraben sein.

Die Kirche ist durch eine umlaufende Galerie in zwei Geschosse geteilt. Das obere, das Hauptgeschoß, trägt einen völlig anderen Charakter. Die großen, gewundenen Säulen, von denen bereits die Rede war, führen den Blick mit ungeheurer Kraft nach oben. Sie sind von verdeckten Seitenfenstern beleuchtet (Abb. S. 315). Durch die korkzieherartige Drehung kommt ein dynamisches Prinzip zur Geltung. Das Licht, nicht wie sonst, die Rundung von Säulenschäften modellierend, hat die verschiedenartigsten Auffallswinkel und bricht an den konvexen Windungen der Kurven wie ein Gestirn nach allen Seiten aus. Dieser starken Aufwärtsbewegung, die bis in die Flügelspitzen der Cherubim hinein geht, wirkt eine andere Bewegung entgegen. Es ist die plastische Kraft des Gnadenstuhles; kurz unterhalb der schwebend verharrenden Lichtemanation der Taube erblickt man Gott Vater, der das mächtige Kreuz mit dem Crucifixus gleichsam herabreicht. Engelsgestalten, mit kraftvoller Gebärde flügelschlagend, scheinen die Gruppe zu tragen. Zwischen dieser Gruppe, die an der Hohlkehle unterhalb des Tonnengewölbes befestigt ist, und dem unteren Choraltar klafft heute eine Lücke. Der Triumphbogen des Hauptgeschosses ist leer. Ein Ölgemälde, welches eine Trinität zeigt und in der Zeit des späten Klassizismus an der Abschlußwand des oberen Choraltars eingefügt wurde, bringt alle plastische Bewegung zu einem plötzlichen Stillstand.

Links und rechts im Hauptgeschoß, seitlich von den Tabernakelsäulen, befinden sich Figuren der beiden Johannes, des Täufers und des Evangelisten. Die Sakramentskapelle in Freising, ein Frühwerk der beiden Brüder, zeigt, daß inmitten der beiden Johannes als dritter Johann Nepomuk, hinaufblickend zu einem Crucifixus, dargestellt ist (Abb. S. 313). Der obere Choraltar muß demnach auch eine plastische Figur des Johann Nepomuk enthalten haben; er ist ja auch außen an der Fassade, auf Wolken schwebend, dargestellt. Man hat in der im Hof des Asamhauses stehenden Nepomukfigur die alte Choraltarfigur vermutet. Das trifft nicht zu. Ein altes Bruderschaftsformular der Dreifaltigkeitsbruderschaft der Johann-Nepomuk-Kirche (Exemplar gestochen von F. X. Jungwürth 1796, im Besitz des Historischen Museums der Stadt München, Maillingersammlung) zeigt den Zusammenhang zwischen dem Gnadenstuhl und der heute fehlenden Figur. Diese war auf Wolken kniend dargestellt, mit gefalteten Händen, ohne Crucifixus in der Hand, dafür aber den Kopf zurückgewendet und die Augen nach oben gerichtet zu dem am Kreuz hängenden, plastisch lebensgroßen Crucifixus (Abb. S. 318).

Der heutige Bestand des oberen Choraltars enthält lediglich noch Reste der alten Chormensa aus der Zeit Egid Asams. Die Altaraufbauten waren nicht für die Johann-Nepomuk-Kirche bestimmt, sie stammen aus der Hand Ignaz Günthers und befanden sich früher in Grießstädt. Sie wurden vor nicht langer Zeit hier aufgestellt. Wenn man die obere Choraltane betritt, deren Wände innerhalb des engen Winkels der Höfe nicht auf einem Untergeschoß, sondern auf dem Bogen eines Durchgangs ruhen, so fragt man sich, wo in dem engen Raum Platz für die Statue des hl. Johann Nepomuk gewesen sein sollte, denn die Mensa des Altartisches läßt keinen Raum mehr. Die Mensa stößt hart an die heutige Abschlußwand, welche von dem Ölgemälde verdeckt wird. Daß dieses Gemälde erst im 19. Jahrhundert an diese Stelle gelangt ist, geht daraus hervor, daß Destouches in seiner Beschreibung von München 1827 sagt: „... die Kirche ist mit 4 Altären versehen, das Altarblatt auf der Emporkirche ist erst vor einigen Jahren von Seidel gemalt." Derselbe Destouches schreibt, nachdem

JOHANN-NEPOMUK-KIRCHE IN MÜNCHEN: AUFBLICK VON DER CHORSCHRANKE

JOHANN-NEPOMUK-KIRCHE IN MÜNCHEN: AUFBLICK VOM UNTEREN ZUM OBEREN CHOR, EVANGELIENSEITE

er die Kirche „überladen" findet, daß in ihr eine Dunkelheit herrsche, bei welcher man die einzelnen Kunstwerke kaum mehr wahrnehmen könne. Vergleicht man dagegen eine Beschreibung aus dem Jahre 1782 von Westenrieder, so findet man darin folgenden charakteristischen Satz: „... es ist unstreitig die malerischeste Kirche ..., sobald man die Türe öffnet, wird das Auge mit Gold und Schimmer von allen Seiten erfüllt ..." Die beiden Beschreibungen unterscheiden sich dadurch, daß Westenrieder noch am Ende des 18. Jahrhunderts einen hellen Gesamtzustand vorgefunden haben muß. Wenn auch in dem Zeitabstand Farben dunkler, die silbernen Reliefs an der Hohlkehlung bereits schwarz geworden waren, so erklärt dies noch nicht das Betonen der Dunkelheit des Kirchenraumes. Da nun im 18. Jahrhundert selbst ein Zeugnis für die vollendete Schönheit der Doppelaltarkomposition in dem Brief des Architekten Küchel aus Franken vorliegt, so ist nicht anzunehmen, daß sich die Fertigstellung des oberen Choraltars bis in die Zeit des Malers Seidel im 3. Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts verzögert habe. Vielmehr ist anzunehmen, daß nicht nur die Figur des hl. Johann Nepomuk zerstört, sondern daß noch weit mehr als bloß eine Figur innerhalb der Gesamtlösung entstellt wurde. Es handelt sich um nichts Geringeres als um die Vermauerung eines großen Fensters, die zwischen 1782 und 1827 erfolgt sein muß.

Verfolgt man genauer die Gesetze Asamscher Lichtführung, wie sie in der Weltenburger Chorlösung entgegentreten, so kann man sie auf folgendes Schema bringen: ein dunkler Proszeniumsbogen, auf den die gewundenen Säulen des Berninischen Tabernakels projiziert sind, gibt einen Blick frei in die Helligkeit einer Himmelsvision. Mitten darin eine Plastik: St. Georg, wie auf dem Pegasos aus den Lüften kommend, in silberner und goldener Rüstung, den dunklen Drachen mit der Lanze bannend. Das Licht, das rückwärts hinter dem Bogen hereinstrahlt, hat eine flutende Kraft und trägt das silberne Roß wie in einem Strom herein in den Raum, dem Blick vom Eingang aus geradenwegs entgegen. Aber auch in die Höhe wird der Blick durch ein zweites Lichtzentrum emporgerichtet. Über dem dunklen Bogen sieht man Maria, umgeben von Sternen und Engeln; sie ist umstrahlt vom Licht eines gelb verglasten Oberfensters und ihre aufstrebende Bewegung wird aufgenommen von der Gestalt Christi, der im Fresko darüber gemalt ist und unter dem theophorischen Baldachin sich ihr entgegenbewegt. Dem Bewegungsvorgang der Tiefenachse wird ein anderer in der Höhenachse entgegengestellt. Es befindet sich somit die Gesamtkomposition des Bogens in einem labilen Zustand, d. h. Plastik und Malerei werden mit Hilfe des Lichts in eine neue Kunstsphäre herübergeführt. Es ist die Sphäre der Bühne, genau gesagt, ein Teil der barocken Schaubühne. Die Anregungen, die Cosmas und Egid Asam hierzu empfangen haben, mögen im besonderen zurückgehen auf die sogenannten Heiligen Gräber, die im 17. Jahrhundert über Italien und Tirol auch nach München verpflanzt worden waren. So stand zum Beispiel in der Theatinerkirche ein solches Sanctum Sepulcrum, das 1675 von dem Pictor Theatralis Johann Anton Gumpp in monumentaler Form, wenn auch nur vorübergehend während der Fastenzeit, in der Art eines Triumphbogens, mit vorgestellten, gewundenen Säulen errichtet worden war. Unter dem Triumphbogen, rückwärts mit künstlichem Licht erleuchtet, war eine plastische Gruppe der Opferung Isaaks dargestellt, die Figuren stammten von dem Münchener Bildhauer Feistenberger. Über dem Bogen befand sich inmitten eines Transparents leuchtender Gestirne Gott Vater mit Schöpfergestus, als ob er die Lichtflut der Gestirne soeben neu geschaffen habe. Die ganze „Machina" ist uns sowohl durch Entwürfe Gumpps (Graphische Sammlung München), als auch durch einen Stich von Hartwangner überliefert.

Das Schema des dunklen Bogens mit der Helligkeit darunter und darüber läßt sich weitgehend durch die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts verfolgen. Nicht nur bei den Brüdern Asam, sondern sogar bei den Freskomalern Matthäus Günther, Joh. Evang. Holzer und Joh. Bapt. Zimmermann. Da Cosmas Adam dieses Schema in seinem gewaltigen Fresko von Ingolstadt (1736) fort hat, da weiterhin Egid Asam in seinen Altarlösungen der Johann-Nepomuk-Kapelle in Osterhofen und der Altäre von Sandizell (1748) (Abb. S. 317) immer mehr dazu kommt, nicht nur die reflektierte Helligkeit wie in Weltenburg und Rohr, sondern das offene Fenster schlechthin in die Bildbühne einzubeziehen, ist logisch aus dieser Entwicklung zu folgern, daß auch das mächtige Proszenium der Johann-Nepomuk-Kirche von absoluter Helle war. Die gewundenen Säulen bereiten auf das Proszeniumstor vor. Die Längsachse wird durch die kunstvolle Perspektive aktiviert. Der Tiefenzug mußte in den Freiraum hinaus münden. Ein plastisches Gebilde, umgeben von Helligkeit, und auf dieser unausweichbaren Mittelachse, mußte in seinem bloßen Dasein schon wie ein Wunder gewirkt haben.

Phot. Lamb

GEBR. ASAM: FASSADE MIT DEM HL. JOHANN NEPOMUK AN DER JOHANN-NEPOMUK-KIRCHE IN MÜNCHEN

Phot. Lamb

GEBR. ASAM: HL. PETRUS VOM HOCHALTAR IN SANDIZELL

Phot Lamb

GEBR. ASAM: TAUFE CHRISTI VOM RECHTEN SEITENALTAR IN SANDIZELL

Phot. Lamb

GEBR. ASAM: ST. KATHARINA VOM HOCHALTAR IN SANDIZELL

Phot. Lamb

URKUNDE DER DREIFALTIGKEITS-BRUDERSCHAFT VON JOHANN NEPOMUK VON 1796

Wenn man aus den kleinen Höfen, die als Lichtschächte neben und hinter dem Chor der Johann - Nepomuk - Kirche entstanden sind, hinauf schaut auf die Abschlußwand, so sieht man unter dem Oberfenster (welches die Gruppe des Gnadenstuhls von rückwärts erleuchtet), einen Schindelbelag. Dieser hat die Größe des Seidelschen Gemäldes und deckt jenen Teil der Wand, an der sich innen das Gemälde befindet. Es ist auffallend, daß an jener Stelle ein Lichtschacht herabführt.

Der Schindelbelag wurde im Jahre 1933 unter Überwachung des Landbauamtes München erneuert. Der ausführende Baumeister, Herr Architekt Klett, München, hat anläßlich dieser Erneuerung festgestellt, daß die durch die Schindeln geschützte Mauerfläche, die nur einen Stein stark ist, die nachträgliche Vermauerung eines riesigen Fensters darstellt. Sohlbank, Gewände und Bogen können nur einem Fenster, der geringen Mauerstärke wegen, keiner Nische angehören. Die Rahmenform des Seidelschen Bildes überdeckt die Ausmaße des Fensterrahmens.

Über den Grund der Vermauerung läßt sich mit Bestimmtheit nichts ausmachen. Zu vermuten wäre, daß der starke Kälteeinfall in den Chor Anlaß gewesen sei. Daß damit der Kern der ursprünglichen Komposition zerstört war, drang einer allem Barocken abgewandten Zeit nicht ins Bewußtsein.

Die Folgerungen der vermehrten Lichtzufuhr bedeuten für den Raum die Aufhellung aller dunklen Schlagschatten, für die Fresken, falls sie gereinigt und wiederhergestellt werden, eine Erhöhung ihrer Wirkung, besonders im Hinblick auf ihren raumerweiternden Sinn. Die ganzheitliche Wirkung von Raum, Malerei und Plastik würde sich dann erst einstellen; der allzu verwirrende, chaotische Eindruck, den viele einzelne Formen heute erwecken, da sie aus dem Zusammenhange ihrer bildlichen Wirkung gebracht sind, würde verschwinden. Es wäre zu fordern, daß bei der an sich schon dringlichen Erneuerung des farbigen Zustandes die Frage der Wiederherstellung des Fensters gelöst würde.

Der Lichtschacht ist vorhanden; schwer wird freilich die fehlende Johann-Nepomuk-Figur zu ersetzen sein. Zum mindesten muß die Figur in ursächlicher Beziehung mit der Gruppe des Gnadenstuhles erscheinen. Man könnte erwägen, ob nicht etwa die steinerne Figur des Johann Nepomuk in der Fassade die Grundlage für eine Neubildung liefern würde, die entsprechend den Funden alter Fassungen an der Gnadenstuhlgruppe silbern zu halten wäre (Abb. S. 317). Weiter wäre die Beibringung eines plastischen Modelles des Altars, das auf Egid Asam zurückgehen soll, zu wünschen. Das Modell befand sich bis nach dem Krieg in Münchener Privatbesitz und ist seither verschollen.

Um sich die ganze Wirkung der zwei übereinander aufgebauten Altäre klar zu machen, muß man sich vergegenwärtigen, zu welcher dramatischen Kraft der Gegensätze der untere und der obere Chor ausgenutzt worden sind. Das alte Motiv bayerischer Wallfahrtskirchen eines Doppelaltares, bei welchem das obere Geschoß für die Umzüge der Pilger mitbestimmt war, ist hier zu etwas völlig Neuem geworden; zu einer heiligen Schaubühne, die mehreren Szenen nacheinander, d. h. übereinander Raum gibt. Unten der Dämmer um den Glassarg des Johann Nepomuk, über den sich der gewaltige Tabernakel der gewundenen Säulen erhebt, so wie er sich in Rom über der Grabstätte St. Peters erhebt. Zwischen den Säulen des Tabernakels öffnet sich plötzlich der blaue Himmel, in welchem Johann Nepomuk, der unten im Grabe Ruhende,

schwebt. Dem Aufschwebenden kommt eine andere Gruppe entgegen: Gott Vater, der seinen Sohn, am Kreuze hängend, in die Welt gibt.

Das barocke Drama mit seiner metaphysischen Spannung und deren Auflösung im visionären Licht hat hier mit Hilfe von Plastik, Baukunst und Malerei sich neue Ausdrucksformen erobert. Man spricht davon, daß in der Johann-Nepomuk-Kirche die reine Welt der Architektur verfallen sei. Sie hat sich verwandelt, untersteht anderen Gesetzen. Die süddeutschen Meister haben in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als in Italien die Entwicklung der Baukunst tatsächlich an ein Ende gelangt schien, und als Frankreich dazu übergegangen war, seine klassischen Traditionen zu pflegen, in einem kühnen Ansturm die Entwicklung eines neuen Gedankens aufgegriffen und durchgeführt. Es handelt sich da um die letzte Möglichkeit, welche die Architektur in sich trägt, nicht mehr Raum an sich, sondern Bilder und Bilderfolgen zu erzeugen. Das Abschreiten des Raumes führt nicht mehr zu dem entscheidenden Erlebnis von Wand und Raum. Das Auge, geführt von Licht und Farbe, bestimmt durch Rahmen und Achse, erlebt den Ablauf eines Dramas, gleichsam in Szenen, die räumlich nacheinander folgen.

Phot. Lamb

GEBR. ASAM: HOLZRELIEF VOM RECHTEN TÜRFLÜGEL DER JOHANN-NEPOMUK-KIRCHE IN MÜNCHEN

Der neue Stil, zu dem die Brüder Asam den Grund gelegt haben, und der von den Brüdern Zimmermann in der Wies zur höchsten Vollkommenheit und Reife ausgebildet wurde, hebt sich mit seinem wesentlichsten Inhalte hinaus über den Spätbarock. Dort ein Bilderreichtum rein dekorativer Art, Überladenheit; hier eine Bilderfolge in dramatischer Spannung, echte Ganzheit. Kein Wandel des Stuckdekors vermag primär das Wesen dieses Neuen aufzuhellen; der Begriff eines Innendekorationsstiles, der das Wort Rokoko innerhalb der französischen Kunst ausfüllt, hat lange verhindert, das Eigentliche der süddeutschen Rokokokunst zu sehen und zu bewerten. Was in Süddeutschland im 18. Jahrhundert geschehen ist, das ist die Aufnahme eines durch Rahmenfolgen, Achsenziele, Blickführung, Lichtführung und Farbe gegliederten o p t i s c h e n Systems innerhalb der Baukunst.

Die Brüder Asam stehen mit ihrem Spätwerk der Johann-Nepomuk-Kirche mitten im Wachstum dieses malerischen Stils. Er war getragen von Künstlern (auch Balthasar Neumann mit Neresheim gehört zu ihnen), die nicht nur das in der Zeit liegende Problem der Verschmelzung stetiger Bewegung (Längsbau) mit zart vom Licht belebter Ruhe (Zentralbau) auf eine Weise lösten, die einzig in der Welt dasteht — sondern er war getragen vor allem von süddeutschen, heimatnahen Menschen, in deren Schaffen der Pulsschlag des Volksherzens zu spüren ist. Das nicht von akademischen Regeln befriedigte Formgefühl des süddeutschen Menschen, seine eigene Haltung zum Leben, sein Sinn für Schauspiel, seine Musikalität, sein Gefühl für das Wachstum in der Natur, wie es vom Licht in seinem unmerklichen Umkreisen der Welt bestimmt wird, das alles kommt in der Kunst der Mitte des 18. Jahrhunderts, man möchte sagen, klassisch zum Ausdruck. Wenn Klassik bedeutet: Bekenntnis und höchstes Können des Eigenen, aus eigener Kraft[1]).

---

[1]) Der Aufsatz faßt Ergebnisse zusammen, die in einer größeren Arbeit erschienen sind unter dem Titel: Die Asamkirche in München, Berlin 1937.

# DIE MADONNA VON OBERSTDORF

Von JOSEF CHRISTA

Gelegentlich seiner Forschungen zur Multscherfrage hat der Schreiber vor ein paar Jahren in den Kirchen und Kapellen von Oberstdorf vergeblich nach einer Madonna gesucht, die er früher einmal im Winkel einer Kapelle, gleichsam beiseite gestellt, aufgefunden hatte. In den vergangenen Weihnachtsfeiertagen erfreute ihn der neue Pfarrherr von Oberstdorf mit einem Bilde der indessen neugefaßten Gesuchten und bat um Angaben über ihre Entstehung und Herkunft. Ihr Standplatz in einem so viel besuchten Fremdenort und ihre kunstgeschichtliche Bedeutung rechtfertigen wohl eine Veröffentlichung des Ergebnisses einer solchen Beurteilung.

Die stattliche, fast überlebensgroße Frau steht auf breiter Platte bei starker Ausbiegung der linken Hüfte, über der sich das liebreizende Büblein in sattem Wohlbehagen an den Oberkörper der Mutter lehnt, das rechte Ärmchen um deren Hals geschlungen (Abb. S. 321). Über dem Kopftuch trägt das in blühender Gesundheit und stolzem Mutterglück strahlende rundliche Haupt eine große Laubwerkkrone, die etwas gezierte rechte Hand hält dem Kind einen Apfel hin. Der Mantel ist über den Leib gezogen und seine Enden sind über die Arme gelegt. Der gotische Flügelaltar, dessen Schreinmittelstück diese Muttergottes offenbar gewesen ist, muß den im nahen Berghofen und den Hochaltar in Zell bei Oberstaufen an Größe übertroffen haben.

Es lag nahe, an die Werkstatt des Memminger Malers Hans Strigel zu denken, aus der die zwei genannten Altäre nach ihren Inschriften hervorgegangen sind. Zu den Schreinfiguren des Zeller Hauptaltars zeigt sich nur ein Schulverhältnis, zu denen des Berghofer Altars aber eine Familienverwandtschaft (Abb. S. 323). Doch die Gewandung der Berghofer Gestalten wie der Zeller ist von anderer Mode, nicht mehr im überreichen und schweren, prunkvollen Dekorationsstil, der fast den ganzen Körper verhüllt, nur Kopf und Hände aus dem wallenden und wogenden Faltengewimmel auftauchen läßt. Aber die Berghofer Jungfrau mit dem runden Köpfchen gibt sich dennoch wie eine zierliche Tochter der Oberstdorfer Frau, daß man trotz des Unterschieds in der Gewandung für die Oberstdorfer Figur denselben Schnitzer annehmen darf wie für die Berghofer Statuen.

Noch leichter erkennen wir die Zugehörigkeit der Oberstdorfer Madonna zur Strigelwerkstatt, wenn wir sie mit jener am Prozessionsaltar aus Zell im Nationalmuseum in München vergleichen (Abb. S. 321). Dort haben wir dieselbe kräftige Frau in ähnlicher schwerer und breiter Gewandung, dort aus den senkrecht niedergleitenden Falten des Kleides in der Mitte 2 Grate stärker hervortretend und am Boden sich in rechtem Winkel brechend, hier an derselben Stelle nur eine. Die dortige Mutter, in ähnlich großer Laubkrone, trägt das Kind mit beiden Armen diagonal vor der Brust und blickt in schmerzlichem Sinnen über ihr Kind hinweg, während dieses, mit beiden Händen einen Apfel haltend, das Köpflein nur ein wenig dem Beschauer zugewendet hat. Diese Art der Darstellung geht zurück auf die Steinfigur, die neben dem hl. Martin am Freipfeiler vor dem Haupteingang zum Ulmer Münster steht und 1420 entstand. Bei der Madonna von Oberstdorf ist zwar die Gewandung noch in derselben Form und Fülle wie bei der in München, nur ist bei ihr das über den Leib gezogene und geschürzte Mantelstück in der Mitte zu Boden gesunken. Das Kind aber ist in etwas höherem Alter dargestellt, hat sich erhoben, die Füßchen gekreuzt. Aber sonst ist die Übereinstimmung beider Madonnen unleugbar wie in der Haltung und Gewandung, so besonders im runden Gesicht mit den fleischigen Wangen, dem kräftigen Kinn, den vollen Lippen, dann der gesuchten Aufwärtsbiegung der Hände am Knöchel. Was verschieden ist, muß auf die fortschreitende Entwicklung des Künstlers gesetzt werden. Während wir bei der Frau im Nationalmuseum über die Stellung ihrer Füße noch ganz im Ungewissen sind, ist bei der Oberstdorfer bereits das Spielbein gekennzeichnet. Noch mehr tritt die fortgeschrittenere Fähigkeit des Künstlers in der Behandlung des Kindes zutage. Gegenüber dem puppenhaft starren im Prozessionsaltar, ist das Oberstdorfer Kind vortrefflich belebt und charakterisiert. In dieser Belebung und andersartigen Gefühlsstimmung besteht freilich ein großer Unterschied zwischen den beiden Werken. Die Mutter vom Fronleichnamsaltar mit ihrer vorgeschobenen Unterlippe steht zaghaft und wehmütig, niedergeschlagen und weinerlich vor uns, mehr als eine ihrer Zeitgenossinnen, die von Oberstdorf aber bei aller Behäbigkeit mit stolz erhobenem Haupt und freudestrahlendem Gesicht wie kaum eine andere. Stellen wir z. B. die Landsberger Madonna des berühmtesten Meisters Schwabens, ja Deutschlands in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die ihr zeitlich wie stilistisch nahekommt, neben sie, so müssen wir diese als die ernstere und herbere erklären,

Phot. F. u. E. Heimhuber, Sonthofen-Oberstdorf

WERKSTATT HANS STRIGEL
MUTTERGOTTES VON
OBERSTDORF

Phot. Christa

HANS MULTSCHER: MUTTER-
GOTTES VON LANDSBERG

Phot. Bayer. Nationalmuseum, München

WERKSTATT HANS STRIGEL
MUTTERGOTTES AUS ZELL
(BAYER. NATIONALMUSEUM)

aber auch als die zierlichere, obgleich gerade sie unter allen Madonnen Multschers als die derbste erscheint. Diese Feingliedrigkeit, wie die aus der S-Schwingung heraustretende geradere und gestrecktere Haltung der Landsberger Figur erreicht der Meister der Oberstdorfer erst mit der Madonna des Berghofer Altars, zugleich auch einen ähnlichen Gewandstil. Dem Schnitzmeister der Strigelwerkstatt dürfte auch für das gleiche Kindermotiv, in der Art, wie die Mutter ihre tragende Hand an die sich kreuzenden Füßchen des Kindes legt, nicht die Landsberger Statue Vorbild gewesen sein, sondern eine andere Hans Multschers, am ehesten die zerstörte des Steinaltars in der Kargnische des Münsters von 1433. Die Landsberger ist kaum vor 1435 zu datieren, die Oberstdorfer aber kaum nach 1435, weil die Berghofer mit dem Jahre 1438 in der Meisterinschrift die äußerste Grenze zieht. Sie so gestalten zu können, brauchte ihr Schöpfer nach der Oberstdorfer immer noch die Entwicklung von ein paar Jahren. Der Fronleichnamsaltar aus Zell in München ist wohl zwischen 1420 und 1430 anzusetzen. Wenn auch Hans Strigel erst seit 1433 in Memmingen nachzuweisen ist, so konnte er doch schon einige Jahre vorher dort tätig gewesen sein, da aus jener Zeit nur sehr wenige Nachrichten auf uns gekommen sind.

Die Herausgeber des Katalogs „Bildwerke des bayerischen Nationalmuseums, I. Abteilung, Filser-Verlag, Augsburg 1924", Phil. M. Halm und Gg. Lill, nehmen für die Madonna dieses frühestens bekannten Werkes Strigels denselben Bildschnitzer an wie für die Figuren des Berghofer Altars, dagegen für die des Hochaltars in Zell von 1442 einen anderen.

Das Münchener Nationalmuseum birgt noch eine weitere Madonna (a. o. a. O. Nr. 205), deren Betrachtung die Zugehörigkeit auch der Oberstdorfer in diesen Kreis noch mehr bekräftigt. Sie hat noch die etwas vorgeschobene Unterlippe wie die Frau vom Zeller Prozessionsaltar, sonst

aber das gleiche volle Gesicht mit den großen hervorquellenden Augen wie die Oberstdorfer. Sie ist wohl zwischen der am Prozessionsaltar und der in Oberstdorf entstanden.

Mit den Madonnen von Oberstdorf und Berghofen hat ihr Meister wohl sein Bestes gegeben und eine beachtenswerte Stufe in dem überhaupt hohen Stand der schwäbischen Kunst seiner Zeit erreicht. Sein Name ist nicht bekannt. Nur darüber ist die Kunstforschung einig, daß der Maler Hans Strigel selbst nicht auch der Schnitzer der Statuen war, da die des Hochaltars in Zell eine andere Hand verraten. Hans Strigel selbst lebte noch bis 1460.

# Rundschau

## Grundsätzliches

### NIKOLAI LJESSKOW ÜBER AUFGABE UND NIEDERGANG DER CHRISTLICHEN KUNST.

In des russischen Schriftstellers Nikolai Ljeßkow wunderschöner Erzählung „Der versiegelte Engel" (Allgemeine Verlagsanstalt, München) findet sich ein Zwiegespräch zwischen einem Engländer und einem russischen Bauern des alten Schlages wiedergegeben, von dem ersterer die Geheimnisse der russischen Ikonen-Malerei zu erfahren wünscht. Im Laufe seiner Darlegungen spricht der auf diesem Gebiete sehr kundige Bauer von der „eingegebenen (inspirierten) Darstellung" eines Bildes der sieben Gaben des Heiligen Geistes in der Kathedrale der Hl. Sophia zu Kiew, das in besonderer Art „erhebend" sei, was der Engländer nicht zu begreifen scheint: „Ich verstehe dich nicht, warum du dies für erhebend hältst." „Deshalb", erwidert der Bauer, „ weil eine solche Darstellung deutlich zur Seele spricht und ihr sagt, um was ein Christ beten und wonach er sich sehnen soll, um sich von der Erde zur unaussprechlichen Herrlichkeit Gottes emporzuschwingen."—„Aber das kann doch ein jeder aus der Heiligen Schrift und aus den Geboten begreifen", meint der erstere. „Durchaus nicht", erwidert der Bauer, „die Heilige Schrift zu verstehen ist nicht jedem gegeben... Gar mancher hört ‚die großen und reichen Gnadengaben' erwähnen und meint nun gleich, daß vom Geld die Rede ist und macht mit Gier seine Verbeugungen. Wenn er aber vor sich die himmlische Glorie dargestellt sieht, so denkt er an den höchsten Prospekt der Lebenskraft und begreift, wie man dies Ziel zu erreichen trachten soll, weil dies ja alles einfach und dem Verstande einleuchtend ist... In jenen Augenblicken erscheint dem Menschen sowohl das Geld als auch der ganze irdische Glanz während des Gebetes als nichts anderes, als ein Greuel vor Gott."

Besser als mit diesen schlichten Worten des von Ljeßkow dargestellten russischen Bauern, der mit seiner gläubigen Einfalt tiefer dringt als gelehrte Untersuchungen, kann der Sinn und die hohe Aufgabe christlicher Kunst nicht umrissen werden. Es ergibt sich daraus aber auch, wie wichtig und ausschlaggebend es ist, daß ein religiöses Bildwerk in würdiger künstlerischer Form und Gestalt geschaffen sei. Nur die Begabung eines wahren Künstlers, der seine gläubige Anbetung vor dem Göttlichen, seine tief innerliche Verehrung des Heiligen beim Schaffen in die Form seines Werkes bestimmend mit einfließen läßt, erscheint zum Amt der Versinnbildung des Heiligen, des Ewigen und Unsichtbaren in der irdisch-sichtbaren Gestalt eines Kunstwerkes berufen. Das echte Kunstwerk nur hat jene innere seelische Reichweite, die über seine, vom dahinterstehenden Geheimnis sinnvoll durchleuchtete Form wie über eine wunderbare Brücke den Beter in jene Welt hineintragen hilft, in die der innere Aufschwung des letzteren, über alle zeitlich-menschlichen Anliegen hinaus zielen soll.

Wenn daher dem gläubigen Volk in Kirche und Haus statt echter religiöser Kunst vielfach immer noch die greulichen Erzeugnisse eines serienweise, fabrikmäßig hergestellten religiösen Kitsches vorgesetzt und angeboten werden, die den Ungeist nackten Profitstrebens, aus dem sie entstanden sind, etwa in den Antlitzen der gipsernen Heiligenfiguren notdürftig hinter der glatten Maske verlogener, süßlicher Frömmelei verbergen, muß man immer wieder auf die abgründige Verderbtheit jenes sich skrupellos in das Heiligste einnistenden Händlergeistes hinweisen, der auch heute so oft das Haus Gottes zu einer „Räuberhöhle" und Stätte der Verwüstung macht. Was von den Herstellern jener Afterkunst wie den nicht minder schuldigen berufenen (oder auch unberufenen) Wächtern des Heiligtums, die dieses Ärgernis dulden, doppelt verantwortungslos ist zu der bitter ernsten Stunde, die heute das Christentum in der ganzen Welt vor die Entscheidung stellt.

„Wenn in alten Zeiten", so klagt der russische Bauer in Ljeßkows Erzählung, „fromme Künstler ein heiliges Werk in Angriff nahmen, so fasteten und beteten sie und stellten sowohl für großes Geld als auch für geringes das gleiche her, wie dies die Ehre einer erhabenen Sache verlangt." In Vergleich damit stellt er die einzig auf Gewinn bedachten Heiligenbilderhändler seiner Zeit: „Alle diese Leute", so sagt er von ihnen, „betrügen einander mit dem Heiligtum, wie die schwarzen Zigeuner einander mit Pferden betrügen, und zwar gehen sie hierbei mit dem Heiligtum in einer Weise um, daß man sich für sie schämen und in all dem nur Sünde und Ärgernis und eine Verhöhnung des Glauben sehen muß. Doch, wer sich an diese Schamlosigkeit gewöhnt hat, der empfindet sie nicht mehr als solche... Sollte es wirklich so sein, daß unser unglückseliger alter Glaube zu dieser Zeit eine solche Gestalt angenommen hat?"

Wie für die Gegenwart und die immer noch vielerorts anzutreffenden beschämenden Zustände kirchlicher Ausstattungs-„Kunst", wie des Devotionalienhandels in Deutschland, scheinen diese Worte gesprochen. Denn auch heute gibt es allzu viele Christen, namentlich unter den für diese Zustände verantwortlichen, die sich aus Gleichgültigkeit und Herzensträgheit, welche die eigentliche und schlimmste Sünde ist, an „diese Schamlosigkeiten gewöhnt" haben und sie nicht mehr als

Phot. Christa

WERKSTATT HANS STRIGEL: ALTAR IN BERGHOFEN

solche empfinden, was ein Betrug am Volke ist, dessen von Natur gesundes Seelenleben und religiöses Empfinden langsam aber sicher durch jene Pseudo-Kunst geschwächt und verfälscht wird. So müssen auch wir klagen über unseren „unglückseligen alten Glauben", daß er „zu dieser Zeit eine solche Gestalt angenommen hat".

In der Un- und Mißgestalt jener kirchlichen Scheinkunst, wie sie als verräterisches Symptom eines verfälschten religiösen Lebens im 19. Jahrhundert aufgekommen ist und noch immer nicht verschwinden will (mit zahlreichen erschütternden Beispielen kann gedient werden!), würde er keine Entscheidung bestehen können — wenn nicht andererseits auch ernste Erneuerungsbestrebungen vorhanden wären und ihre von ihren hohen Aufgaben erfüllten Träger — an der Spitze die berufenen christlichen Künstler selber, die oft noch um ihr Ideal kämpfen und opfervoll ringen müssen. Kämpfen gegen Befeindung und Mißverständnis von seiten jener pflichtvergessenen Vertreter des Ungeistes, ringen — namentlich soweit sie noch jünger und weniger bekannt sind — mit wirtschaftlicher Not infolge mangelnden Interesses, fehlender Aufträge.

Weil der für sich stehende und schaffende religiöse Künstler in der geschilderten, ihm wenig günstigen Umwelt geistig wie materiell doppelt gefährdet ist, bedarf er namentlich in den Werdejahren der Anlehnung, des Zusammenschlusses mit Gleichgesinnten wie der Führung und Ausbildung durch einen Meister und Lehrer, der von den gemeinsamen hohen Zielen brennt und das Handwerkliche des Faches von Grund auf beherrscht. Unsere deutschen Unternehmen für christliche Kunst verdienen mit ihrer so bedeutsamen, schwierigen Aufgabe, wie die christlichen Künstler selber, die Beachtung aller kirchlichen Kreise. Wer immer von letzteren auch heute noch gleichgültig beiseite steht und sich seiner Pflichten nicht bewußt wird, richtet sich selber als schuldhaft Säumiger in dieser Stunde der Entscheidung, die, wenn nicht alle Anzeichen trügen, der europäischen Christenheit als unwiderruflich letzte gegeben ist.

K. G. Pfeill

## Berichte aus dem Ausland

### EINIGE WEITERE GEDANKEN ZUR EINFÜHRUNG EINHEIMISCHER KUNST IN MISSIONSLÄNDERN

Von P. Franz R. Vergott OFM., Sapporo

Vielleicht erlauben Sie, geehrter Herr Dr. Lill, daß ich Ihnen hier einige Gedanken unterbreite, die mir beim Studium des schönen Heftes „Missionskunst III" gekommen sind[1]). Ich glaube, eine eingehende Besprechung dieses Gegenstandes kann nur zur Klärung dieser schwierigen Frage beitragen.

Die Überschrift „Bedenken gegen einheimische Kunst", die Sie meinem Artikel gegeben haben, ist zwar nicht falsch, könnte aber leicht mißverstanden werden. Ich würde eher gesagt haben: „Stellungnahme der einheimischen Christen zur Einführung einheimischer Kunst in Japan." An sich hat

[1]) XXXII. Jahrgang (1935/36), S. 193ff.

ja niemand Bedenken gegen einheimische Kunst. Einheimische christliche Kunst muß kommen, sonst würde ja das Christentum nie einheimisch werden. Es frägt sich nur, ob die einheimische Kunst, so wie sie jetzt noch ist, imstande ist, christliche Ideen entsprechend darzustellen. Manches kann sie ohne Zweifel. Die Maler können einheimisches Volksleben, das mit dem Christentum in Berührung gebracht ist, viel besser darstellen als der beste europäische Künstler. Das Bild von Utsumi „Landung des hl. Franz Xaver in Kagoshima", und das von Lukas Ch'en „Die Predigt des Bischofs von Monte Corvino" und ähnliche Bilder, die in früheren Heften erschienen sind, sind die eigenste Domäne einheimischer Künstler. Die einheimischen Künstler sollen sich auch ruhig an biblische Themata heranmachen und sie nach ihrer Art interpretieren. Aber man soll nicht in sie dringen, absichtlich die heiligen Personen und Orte zu japanisieren. Man hat auch in Europa bei Einführung des Christentums in der Kunst aus Jesus nicht einen Germanen oder Gallier gemacht und hat ihm die historische Kleidung gelassen, ohne daß dadurch für die Missionierung Schwierigkeiten erwachsen wären. Auch in Japan wird es ohne solche Extreme gehen. Das orientalische Aroma, auf das man in Europa soviel Gewicht zu legen scheint, wird auch ungezwungen von selbst kommen und wird dann weniger unecht, um nicht zu sagen, kitschig wirken.

Es scheint mir fast, daß man in Europa, vielleicht als eine Wirkung unseres nervösen Zeitalters, nur in Extremen denken kann. Bis vor etlichen 20—30 Jahren herrschte in Europa in bezug auf die Kunst noch ein unglaubliches Überlegenheitsgefühl, und heute ist man so bescheiden geworden, daß man die 1900jährige christliche Kunst Europas nicht einmal für würdig hält, unentwickelten heidnischen Völkern Vorbilder zu leihen. In ähnlicher Weise scheint man auch in bezug auf Missionskunst nur zwei Extreme zu kennen, das eine, was uns Missionaren so gerne zugeschrieben wird, nämlich, europäische Kunst als einzige und bleibende Norm alles christlichen Kunstschaffens einzuführen. Und das andere, das viele Missionstheoretiker in Europa zu vertreten scheinen, nämlich, die einheimische Kunst, so wie sie ist, als einzige Norm zu nehmen, mögen ihre Formen auch seit Jahrhunderten erstarrt sein wie in Ostasien, oder noch so primitiv und unbeholfen wie in Afrika. Der göttliche Heiland würde das wohl mit den Worten bezeichnen: Neuen Wein in alte Schläuche gießen.

Ich glaube, daß der goldene Mittelweg auch hier der einzig richtige ist. Es ist der historische Weg, der auch in Europa beschritten wurde. Wie unsere germanischen Ahnen sich jahrhundertelang an griechischen und römischen Vorbildern gebildet haben, so sollen sich die neuchristlichen Völker jetzt an der reichen christlichen Kunst der europäischen Nationen bilden; nicht so, daß sie dieselben sklavisch kopieren, sondern, daß sie das ihrem Empfinden am besten Entsprechende auswählen und es in ihrem Geiste weiter entwickeln.

Die Artikel der zwei praktischen Missionare aus Afrika und China waren wirklich sehr lehrreich und zeigten, daß die Lage überall dieselbe ist. Es wäre sehr zu wünschen, daß sich Missionare mehr zum Worte meldeten oder daß man vielleicht Fragebogen herumsenden würde. Es würde da nicht mehr soviel ins Blaue hineingeredet.

Was sagt uns nun der Vertreter Afrikas? In wenig Worten ausgedrückt: „Die Neger Afrikas sind, wenn man vom Kunstgewerbe absieht (Herstellung von Vasen aus Holz oder Flechtwerk, Brandmalerei und dergleichen), für selbständige christliche Kunstbetätigung noch nicht reif. Ein Gotteshaus im Negerstil gebaut und durch Größe und äußere Zeichen kenntlich gemacht, ist besser als ein nüchterner Schuppen mit Wellblechdach, wie er zuweilen aus Armut als Kirche gebraucht warden muß (was jedermann gerne zugeben wird). Die Neger werden wohl mit einiger Überredung auch ganz gerne in ein solches hinein gehen. (Sie gehen also offenbar lieber in ein europäisch gebautes Gotteshaus und auch ohne Überredung.) Das Schimärische in ihrer Kunst werden sie erst nach Generationen oder vielleicht nie überwinden."

Und was sagt der Vertreter Chinas? Er sagt: „Sowohl was für, als was gegen die Anpassung der christlichen Kunst gesagt wird, hat noch seine Berechtigung. Wir Missionare freuen uns der Heimischwerdung christlicher Kunst mehr als die Mehrzahl der Christen: 1. weil sie sich mit Kunstfragen wenig befassen, 2. weil das, was wir gute alte Kunst nennen, in den Augen der modernen Chinesen selbst an Wert verloren hat und als rückständig gilt, 3. weil es die Grenzen zwischen Buddhismus, Dauismus und Katholizismus zu sehr verwischt, 4. weil der Reiz des Exotischen wegfällt. Unsere Bestrebungen können aber dazu dienen, uns bei den Chinesen einzuschmeicheln." Br. Berchmanns Brückner tadelt dann das ewige Kopieren, also die Schablone der chinesischen Kunst, und hofft, daß das Christentum der einheimischen Kunst neuen Inhalt gibt.

Die Sache liegt also in China genau so wie in Japan.

Aus den drei Artikeln der praktischen Missionare steht demnach fest:

1. Daß die katholischen Missionare sehr wohl für einheimische Kunst interessiert sind.
2. Daß die Sache ihre schweren Bedenken und Schwierigkeiten hat.

Man sollte in missionswissenschaftlichen Kreisen wohl beachten, daß die Kunst der Missionsländer nicht für Europäer, sondern für die einheimischen Christen gemacht wird, daß ihr Urteil also die Hauptrolle spielt. Es wäre interessant zu hören, was die afrikanischen Neger von den abgebildeten Statuen, die ohne Anlehnung an europäische Vorbilder geschaffen sind, denken. Erbauen sie sich daran? Bedauern sie ihre Unbeholfenheit? Ärgern sie sich darüber? Vielleicht gibt uns ein Missionar in einem folgenden Hefte Bescheid.

Ich denke, daß die Afrikaner, so gut wie sie gute Ware und Plunder, die aus Europa hinübergeschickt werden, unterscheiden, auch gute afrikanische Ware von afrikanischem Plunder zu unterscheiden wissen. Ich bin sicher, daß ihnen Seite 195 der Bischof besser gefallen wird als der Missionar, und die daneben abgebildete Muttergottes besser als das mißglückte Jesuskind in ihren Armen, das nach der Meinung Herrn Schüllers ganz bewußt echt afrikanisch gewollt sein soll. Es gibt eben wie in Europa, wo wir die Kunstleistungen unserer ABC-Schützen nicht mit Gemälden, z. B. eines Defregger, auf dieselbe Stufe stellen, auch in den Missionsländern eine primitive und eine entwickelte Kunst, von denen aber die erstere mehr als ein Wollen, denn als ein Können zu betrachten ist und auf keinen Fall auf einen Altar gehört. Und selbst die entwickelte einheimische Kunst, so wie sie ist, gehört nicht auf einen christlichen Altar. Um zu sehen, wie weit z. B. die sonst hochentwickelte japanische Kunst von christlichen Idealen

entfernt ist, braucht man nur so einen Tempel der 500 buddhistischen Heiligen zu besuchen und die auf den Regalen aufgestellten lachenden, grinsenden, zornigen, pfiffigen, hämischen, schreckeinjagenden, glücklich schmunzelnden, hochmütigen, hohläugigen usw. 500 „Heiligen"gestalten sich anzusehen. Alles groteske Fratzen mit verrenkten Gesichtsmuskeln. Und was an Buddha- oder Jizuskulpturen an Wegen und Stegen und in Tempeln aufgestellt ist, sind plumpe Gestalten mit nichtssagenden Gesichtern, eines wie das andere. Würden wir den Heiland und die allerseligste Jungfrau nach Art dieser echt japanisch populären Kunstprodukte darstellen, so würden unsere Christen sich bestens bedanken und wir könnten mit unserem Christentum einpacken. Man würde uns sagen: Wenn ihr uns nichts Besseres zu bieten habt, hättet ihr euch den weiten Weg zu uns ersparen können. Die Religion hat unsere Christen eben auf eine höhere Stufe gebracht, von der sie nicht mehr herabsteigen wollen, auch wenn wir sie noch so sehr dazu einladen. Ich glaube nicht, daß ein einziger Missionar in Japan in diesem Punkte anderer Ansicht ist. Die einheimische Kunst muß sich eben erst technisch und ideell christlich entwickeln. Dazu bedarf sie der Vorbilder aus christlichen Ländern und eine lange Zeit der Auslese und Verdauung, um erst nach vielen Jahren etwas Eigenes geben zu können[1]). Manche sehr wohlmeinende Missionsfreunde in Europa scheinen das nicht begreifen zu können. Ja, man kann in Zeitschriften Artikel finden, in denen es den Missionaren fast nahegelegt wird, die ihnen von Wohltätern aus Europa geschenkten kirchlichen Gefäße einschmelzen und aus dem Metall von heidnischen Handwerkern (originelle Goldschmiede gibt es ja kaum und christliche gar nicht) etwas echt Einheimisches daraus machen zu lassen. Sie wollen also in allem künstlerische Gleichschaltung mit den Heiden empfehlen. Was würde da selbst in unserem hochentwickelten Japan herauskommen? Irgendein Becher nach abgedroschener Schablone geformt, als Kelch und dergleichen. Die Christen würden damit gerade das verlieren, worauf sie am meisten stolz sind, nämlich, daß in der katholischen Kirche die einheimische Schablone überwunden ist. In Japan ist nämlich so ziemlich alles Schablone, von den Redewendungen zur Haarfrisur und zur Kunst. Ausgenommen sind nur die Dinge, die vom Auslande kommen. Und weil man allgemein die Schablone leidgeworden ist und ausländischen Formenreichtum schätzen gelernt hat, deshalb sind auch für das Ausländische alle Schleusen geöffnet, so daß in Japan kaum ein repräsentativer Bau entsteht, der nicht nach ausländischem Stil wäre. Selbst die Buddhisten sind die bisherige Bauweise leid und wenden sich, da sie nicht die Kraft haben, aus sich etwas Neues zu gebären, zum indischen Stil zurück. Auch eine neue Moschee, die in Kobe gebaut wurde, ist so islamisch, daß sie in Kairo stehen könnte. Nur das altertümliche Städtchen Nara hält seiner berühmten Tempel wegen am Alten fest. Daß unser Kirchlein und das der Protestanten im Tempelstil gebaut wurde, geschah auf Verlangen des Gemeinderates. Nun hat man selbst den neuen Bahnhof mit Tempeldach und Tempelzierat versehen lassen, was der bekannte Architekt Professor Bruno Taut von Berlin, der sich studienhalber gegenwärtig in Japan aufhält, in einem Artikel über japanischen Kitsch eine Beleidigung, eine Mit-Kot-Bewerfung des alten Kulturzentrums Japans nennt.

Die Idee, daß wir unsere Christen zu unseren Ansichten bekehren und sie zu größerer Wertschätzung des Alten erziehen, riecht mir etwas stark nach europäischer Überhebung. Wir Europäer würden uns heute auch nicht von Ausländern z. B. zur Gotik zurückziehen lassen. Die Entwicklung seiner Kunst ist eines jeden Volkes eigenste Angelegenheit.

Ich glaube, man darf in Europa überzeugt sein, daß die in heidnischen Ländern unter mancherlei Opfern tätigen Missionare wenigstens ebenso für die Ausbreitung unseres heiligen Glaubens interessiert sind wie die Missionswissenschaftler in Europa. Daß ihnen, was vielleicht an der blassen Theorie abgehen mag, die Erfahrung und der beständige Umgang mit Heiden und Neuchristen reichlich ersetzt. Deshalb haben sie auch ein Recht, die von der Missionswissenschaft aufgestellten Dogmen auf ihre Tragfähigkeit zu prüfen und die Rezepte, die ihnen für die Ausbreitung des Glaubens von Europa aus empfohlen werden, kritisch zu untersuchen. Gerade das Dogma, welches behauptet, daß die eingeborenen Christen so sehr an ihren heimischen Formen hängen, daß sie sich in einem anderen Formenkreis nicht zu Hause fühlen, ist falsch. Das Menschenherz ist von Natur aus christlich, und edle christliche Formen sprechen deshalb auch zu den Herzen aller Menschen. Der Neuchrist, der sich in viel schwierigeren Sachen der Kirche angepaßt hat, in der Sonntagspflicht, Sakramentenempfang, Liturgie, Einheit und Unlöslichkeit der Ehe usw., und der wahrlich viele Opfer zu bringen hat, fühlt sich vielmehr in der katholischen Kirche, mag sie nach welchem Stil immer gebaut sein, wenn er nur echt christlich ist, aus seiner täglichen Umgebung entrückt, dem Herzen Gottes näher und seelisch zu Hause. Er wird sich zugleich der Zugehörigkeit zu einer Gemeinde bewußt, die größer und erhabener ist als seine enge Volksgemeinde. Dieses Bewußtsein hebt ihn gleichsam über sich selbst hinaus, erfüllt ihn mit Freude und Dank und auch mit einem gewissen berechtigten Stolz. Sollen wir ihm das rauben?

[1]) Allerdings sollte man sich mit den Vorbildern dem Charakter des Volkes anpassen. Um ein Beispiel anzuführen, sollte man in einem Lande, in dem das Bild des Herrschers so sehr in Ehren gehalten wird, daß man es durchaus nicht auf Münzen anbringt, die durch allerlei schmutzige Hände gehen, oder auf Briefmarken, wo es durch den Poststempel verschmiert wird, auch das hl. Bild des Erlösers nicht als Schmuck auf den Rücken eines Meßgewandes oder Pluviales anbringen, wo es alle Wendungen und Drehungen des Priesters mitmacht, und wo, wie mir einmal eine fromme Japanerin sagte, der Priester ihm beständig den Rücken kehrt.

## Forschungen

### DER CHRISTUS VON HELDENBERGEN

Es ist etwas Eigenartiges um dieses uralte Steinbild. Nur wenige kennen es, obwohl kaum hundert Schritte von ihm entfernt das Leben auf der großen Heerstraße buntfarbig und geräuschvoll vorüberflutet. So nahe dem Wege also, und doch will der steinerne Heiland erst gesucht sein. Nur wer die Mühe nicht scheut, die Treppen zu dem hoch über der Straße gelegenen Kirchplatz hinaufzusteigen und dort, von alten Grabmälern geleitet, einen Rundgang um das Gotteshaus macht, wird ihn hinter der Kirche in dem Reste einer alten Friedhofmauer entdecken.

Seit sechs Jahrhunderten hängt er — nein sitzt er dort am Kreuz; denn war nicht schon anfangs

HELDENBERGEN (WETTERAU): KRUZIFIX
UM 1300

HELDENBERGEN (WETTERAU): KOPF DES
KRUZIFIXES

gesagt, es sei ein Bildwerk besonderer Art? Schon das Kreuz entfernt sich von der uns gewohnten Form. Mit seinen zweigartig gewölbten Querbalken will es als „Lebensbaum" gedeutet sein. Aber auch das Haupt des Gekreuzigten entspricht in mehr als einer Hinsicht nicht dem uns vertrauten Bilde. Vor allem vermissen wir über dem reichen, gewellten Haar, das bis über die Schultern herabfällt, die Dornenkrone. Trug er nie eine, wie es uns auf ganz frühen Darstellungen öfters begegnet, oder war es eine metallene, die der Rost verzehrte, oder eine natürliche, die nicht mehr erneuert wurde, als die ehrwürdige Skulptur in unverdiente Vergessenheit geriet? Wir wissen darüber nichts Sicheres, müssen aber wohl eine der beiden letzten Annahmen als das Wahrscheinlichere bezeichnen. Die Reihe der Eigentümlichkeiten ist hiermit noch nicht zu Ende. Was uns weiter auffällt, fast möchte man sagen befremdet, ist das gänzliche Fehlen eines Bartes, das dem steinernen Antlitz im Verein mit der tonsurartigen Glätte des oberen Kopfes fast mönchische Züge verleiht, eine Wirkung, die dem unbekannten Meister des Werkes sicher ganz ferngelegen hat und vielleicht erst nach dem Verschwinden der Dornenkrone deutlich geworden ist.

So sitzt das Bild des Gottessohnes seit vielen Jahrhunderten hinter der Kirche von Heldenbergen. Die Regennächte unzähliger Herbste und der klirrende Frost ebensovieler Winter zerfraßen seine Glieder und verwuschen ihm die Augen. Aber einem stillen Dorfbuben rührte die Blindheit des Erlösers das Herz, und mit seinem Schieferstift zeichnete er ihm bedachtsam Lider und Augäpfel wieder ein. Aus diesen Augen schaut nun der steinerne Christus auf das bunte Geblühe hinab, das die schlichte Frömmigkeit einfacher Herzen ihm zu seinen Füßen bereitet hat. Um seinen Mund spielt, unmerklich fast, das schmerzlich gütige Lächeln des, der um alle Freuden und Schmerzen, um alle Irrungen und Wirrungen des menschlichen Herzens weiß.

Und noch ein Seltsames waltet über diesem Bildwerk. Längst hat die Mauer, die ihm heute Halt gewährt, aufgehört, einen Friedhof zu begrenzen. Sie ist Rückwand eines Stalles geworden. Und so finden sich, nur durch wenige Spannen Mauerwerk getrennt, die beiden Sinnbilder christlichen Lebens, die Zeichen des Anfangs und der Vollendung eines göttlichen Erdenwallens, dicht beieinander:

Krippe und Kreuz!

Karl Gaede

## WIEDERGEFUNDENES SELBSTBILDNIS HERMANN TOM RINGS

### bei der Restaurierung von St. Lamberti zu Münster i. W.

Bei der Reinigung der Gewölbe in der Lambertikirche fand man, wie wohl zu erwarten war, Reste früherer Ausmalungen. Sie beschränkten sich im wesentlichen aber nur auf den Chor. Nach Entfernung einer mehrfachen Tünchesschicht traten sie zutage. Der ursprüngliche Malgrund war aber derart aufgerauht und verstoßen, daß eine zusammenhängende Darstellung nicht mehr zu finden war. Am Eingang zum Chor links zeigten sich Reste, die auf ein Bild der Verkündigung schließen ließen. Eine andere Gewölbekappe trug

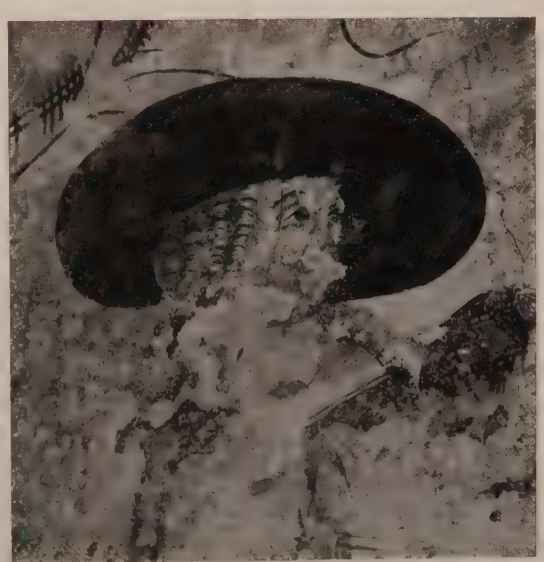
Phot. Denkmalamt der Provinz Westfalen

DIE FAMILIE TOM RING VON DER DOMUHR IN DER LAMBERTIKIRCHE IN MÜNSTER I. W.

das Bruchstück einer Bischofsfigur. An einer entlegenen Stelle des Chorschlusses erschien ein halb zerstörtes, aber noch gut erkennbares Brustbildporträt, dessen Bedeutung die bisher aufgewendeten Mühen reichlich lohnen sollte. Es konnte über Zeit und Herkunft der Chorausmalung einigermaßen sicher Auskunft geben.

Farbe und Zeichnung der Gewölbemalerei zeigten unverkennbar den Charakter der im 16. Jahrhundert üblichen Malweise. Auf einem duftigen blaugrauen Grunde war die Zeichnung in fast schwarzen Linien aufgesetzt. Die Ausfüllungen waren meist in lasierenden Farbtönen vollzogen, an einzelnen Stellen sehr kräftig und leuchtend aufgetragen. Die Komposition von Ranken, Figuren und Schrift war anscheinend unbekümmert um eine architekturmäßige Gruppierung angeordnet, auch stilistisch nicht einheitlich. Spätgotisches Rankenwerk wechselte mit Renaissanceblattwerk von aldegreverschem Einfluß. Das erwähnte Brustbildporträt ist von gotischem Liniengerinsel umrahmt. Ein junger bartloser Mann mit großen ausdrucksvollen Augen und modischem Haarschnitt, den breitkrempigen dunklen Hut weit in die Stirn gezogen, auf dem grünlichen Wams Reste einer Schmuckkette. Neben ihm ein zweiter Kopf, ein Kerl mit struppigem Haar und Bart, von gnomenhaftem Gesichtsausdruck. Es war das einzige, was von der Malerei noch erhalten werden konnte.

In der Stadt Münster waren im 16. Jahrhundert als vielbeschäftigte Maler die Tom Rings tätig, Vater und Söhne. Sie ließen bekanntlich keinen anderen Maler in der Stadt aufkommen. Man erinnert sich des Selbstbildnisses auf der Domuhr, mit Vater Ludger Tom Ring und Sohn Hermann, und findet auch hier wieder den gnomenhaften Begleiter rechts neben dem Vater. Er hat anscheinend zum Hausstand gehört, vielleicht war er Farbenreiber und Hausfaktotum. Links neben der Säule sehen wir den Sohn Hermann Tom



SELBSTPORTRÄT HERMANN TOM RINGS AM GEWÖLBE DER LAMBERTIKIRCHE IN MÜNSTER I.W.

Ring; das Selbstporträt von 1544 in der zur Mühlenschen Sammlung kommt in Stellung und Ausdruck unserem Bilde noch näher, und deshalb nehmen wir ihn für den Urheber der Chormalerei in Anspruch. Daß dieser Schluß sich als richtig erwiesen hat, wird neuerdings durch den Fund von Rudolf Schulz bestätigt, nach dem Hermann Tom Ring 1579 die Ausmalung des Chores der ehemaligen Minoritenkirche in Münster vollzogen hat. Gelegentlich einer Neuausmalung dieser Kirche dürften auch hier Überraschungen bevorstehen.

Das aufgestellte Malergerüst bot einmal die seltene Gelegenheit, die Arbeiten der Steinmetzen vor 500 Jahren zu kontrollieren und an Stellen, die sonst völlig unzugänglich sind, das weitbekannte brilliante Fenstermaßwerk des Chores aus nächster Nähe zu betrachten und mit den Händen zu greifen. Man ist erstaunt über die technische Vollendung und Sorgfalt, mit der die Arbeiten auch hier noch ausgeführt sind. Doch nicht das Technische allein ist es, was uns zur Bewunderung zwingt — das würde uns heute bei genügend Zeit- und Geldaufwand auch noch gelingen — es ist vor allem die von innerem Leben durchpulste Linienführung. Zweifellos liegt ja hier der Zirkelschlag zugrunde, aber er ist durch die stilbildende menschliche Hand überwunden. Das was hier entstand, ist ein lebendiger Organismus, dessen Grundidee man etwa auf eine Blume zurückführen kann, die sich soeben im Morgentau entfaltet hat.

N. Rodenkirchen

## Denkmalpflege

### DIE RESTAURIERUNGSARBEITEN IM INNERN DER STADT- UND MARKTKIRCHE ST. LAMBERTI ZU MÜNSTER IN WESTFALEN

„Ein rauschendes Finale gleichsam der gotischen Kirchenbaukunst Münsters bildet der 1375 begonnene und bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts vollendete Neubau der Stadtpfarrkirche St. Lamberti, der dieses Bauwerk zu dem weithin alles überstrahlenden Haupt- und Paradestück der westfälischen Spätgotik überhaupt hat werden lassen." (Wackernagel.)

Bereits mehrere Jahre trug sich die Lamberti-Kirchengemeinde mit dem Gedanken, das Innere des prächtigen, spätgotischen Bauwerkes wieder in einen dem hohen kulturellen Wert dieses Gotteshauses entsprechenden Zustand versetzen zu lassen. Der jetzige Bischof von Münster, Klemens August Graf von Galen, welcher damals Pfarrer an Lamberti war, leistete zu diesem Unternehmen wertvolle Vorarbeit, indem er die Gemeinde für den Plan begeisterte und die ersten Mittel für die Ausführung zusammentrug. Nachdem einige Jahre vergangen, ist es nunmehr dem tatkräftigen Wollen des neuen Pfarrers, Felix Uppenkamp, sowie der Opferfreudigkeit seiner Gemeinde im Verein mit der Unterstützung des Landesdenkmalsamtes Westfalen gelungen, die Arbeit in Angriff zu nehmen. Eine Kommission, bestehend aus Fachleuten der Denkmalpflege der verschiedenen Behörden, Landeskonservator, Bischöfliche Baubehörde, Universität und Kirchenvorstand, hatte inzwischen die eingereichten Berichte und Entwürfe geprüft und denjenigen des Verfassers dieses Berichtes zur Ausführung empfohlen.

Am Magdalenentage des Jahres 1335 wurde der Grundstein zum „Alten Chor" gelegt, genau 600 Jahre später am gleichen Tage begann man mit den Restaurierungsarbeiten, welche dann mehrere Monate in Anspruch nahmen und nunmehr bis auf Kleinigkeiten durchgeführt sind. Das Innere des herrlichen Bauwerkes war im Laufe der Jahrhunderte über und über mit allen möglichen Materialien bedeckt worden, zuletzt 1874 vollständig mit Öl- und Wachsfarben. Diese fetthaltigen Farbschichten hielten naturgemäß jedes Staubkorn fest und ließen im Verein mit dem Kerzenruß die Gliederung der Architektur nicht mehr zur Wirkung kommen.

Die Decke war nahezu schwarz, die Pfeiler, Gurtbogen, Dienste und Gewölberippen, durch die Wachsfarben speckig glänzend und vom Lichte aufgelöst, versagten so optisch ihre Funktion. Verschlimmert wurde dieser Eindruck durch die unglückliche farbige Verglasung des vorigen Jahrhunderts, welche das Chor (den Konzentrationspunkt des Kultraumes) in grellbunte „Bilder" auflöst. Dagegen haben die Fenster der Seitenchöre teils vollkommen weißes, teils hart und bunt nebeneinander gestelltes Glas und brechen so den Lichteinfall verschiedentlich horizontal. (Naturgemäß ist diese Wirkung auf den abgebildeten Photos nicht festzustellen.)

Bei näherer Untersuchung stellte sich heraus, daß der bauliche Zustand der Gewölbe bedeutend besser war, als wie es von unten gesehen den Anschein hatte. Erstes Beginnen war die Reinigung. Im Chorgewölbe machte man den Anfang, und zwar erst sehr behutsam, da bei der Bedeutung, die die Stadt- und Marktkirche St. Lamberti in Münster von jeher hatte (man nennt sie nicht zu Unrecht den „Westfälischen Bürgerdom"), die Vermutung nahelag, daß man auf alte Wandmalereien stoßen würde, die in Münster ja gerade nicht im Überfluß erhalten sind.

Verhältnismäßig leicht ließen sich die Kalk- und Temperaschichten des 19. Jahrhunderts entfernen. Diese pulverten einfach in Wolken von der Fläche, wenn man mit entsprechenden Arbeitsinstrumenten darüber fuhr, für die Arbeitenden selber eine unangenehme Erscheinung, da der trockene, ätzende Kalkstaub Nase, Luftröhre usw. zusetzte und nicht wenig in den Augen brannte.

Ungleich schwieriger gestaltete sich die Entfernung der darunter sitzenden, früheren Farbschichten. Diese saßen bedeutend fester, zumal man in vorhergehenden Jahrhunderten die Deckenflächen angerauht hatte, damit die neuen Schichten besser haften konnten. Aus deren Zahl ließ sich in etwa schließen, daß die Kirche ungefähr alle 50 Jahre behandelt worden war. Nach Entfernung der ebengenannten Farbschichten stieß man dann auf farbige Untergrundreste. Es ließ sich feststellen, daß im späten Mittelalter das ganze Chorgewölbe bemalt war. Auf den beiden ersten Gewölbezwickeln zum Mittelschiff hin fanden sich links und rechts im farbigen Grund Schriftreste, bezughabend auf die Mutter Gottes, die Umrisse eines fliegenden Vogels, wahrscheinlich einer Taube, sowie schwach zu erkennende Gewandstücke und Nimben. Die Malerei dieser beiden gegenüberliegenden Zwickel stellte allem Anschein nach eine Verkündigung dar. Die Figuren selbst waren etwa doppelt lebensgroß, umrahmt von verschiedenem Beiwerk. Die nächsten Felder zeigten stets nur sehr unklare Überreste von Gewandpartien, Nim-

Phot. Denkmalamt der Provinz Westfalen

VOR DER RESTAURIERUNG 1925

Phot. Rosch, Münster i. W.

NACH DER RESTAURIERUNG

LAMBERTIKIRCHE IN MÜNSTER I. W.: INNERES

Phot. Rösch, Münster i. W.

LAMBERTIKIRCHE IN MÜNSTER I. W.: BLICK ZUR KREUZKAPELLE NACH DER RESTAURIERUNG

ben, Ornament usw., die aber in keinem Falle ausreichten, ein zusammenhängendes Bild von dem Gesamtthema der Bemalung zu erhalten. Lediglich in einem der südlichen Gewölbezwickel des Chores ließ sich ein einigermaßen erhaltenes Stück Malerei freilegen. Es ist ein etwa lebensgroßes Bildnis im Dreiviertelprofil. Auf dem Kopfe trägt die Figur einen sehr breitrandigen schwarzen Hut, sowie Tracht aus der Zeit um ungefähr die Mitte des 16. Jahrhunderts. Ein ungemein leuchtendes Zinnoberrot, noch gehöht durch kleine graublaue Ornamentik, sitzt an einem nicht näher zu erkennenden Gegenstand. Wenig tiefer sind die Überreste einer Hand und einer schweren, goldenen Kette zu sehen. Der barhäuptige Kopf einer zweiten Figur ist neben jener ersten noch zu erkennen, ebenso Überreste einiger anderer Personen. Oberhalb der Figuren saß ein außerordentlich leicht und spielerisch mit dem Pinsel hingeschriebenes Linienornament. Auffallend ist an dieser Malerei die Feinheit der Durcharbeitung, die bis zur Darstellung einzelner Haare der Lockenfrisur usw. ging, eine Feinheit, welche anscheinend keine Rücksicht nahm auf die Höhe von etwa 20 Metern, in welcher die Malerei sitzt, und in der sie noch auf den untenstehenden Beschauer wirken soll; oder sollte dieses wiedergefundene Stück als Porträt eine Ausnahme in der Behandlung machen gegenüber der anderen figürlichen Malerei der Decke? Es sei erwähnt, daß Herr Landesoberarchitekt Rodenkirchen vom Denkmalamt Westfalen das fragliche Bildnis als Selbstporträt Hermann Tom Rings (1520 bis 1597) anspricht, annehmend, daß dieser die damalige Bemalung des Chores vorgenommen und sich in diesem Zwickel selbst verewigt hat (siehe obigen Bericht von L.-O.-Arch. Rodenkirchen). Die Farbenkomposition der damaligen Gewölbebemalung war: der sehr helle, graugelbe Natursandsteinton der Architektur, blaugraue Gewölbeflächen, ziemlich farbenstarke, etwas hart wirkende Bemalung und als Begleitlinien Blau und Gold, insgesamt sicherlich ein prächtiger Farbenklang! Die Fragmente wurden bis auf das eben erwähnte Bildnis wieder zugetönt, da sie in keinem Falle ausreichten, als Bildteil erhalten zu werden.

Es folgte die Reinigung der Gewölberippen und der Wandflächen. Erstere gestaltete sich ganz besonders schwierig, da einerseits die vorhandenen dekorativen Echtvergoldungen an den Rippenkanten, Krabben, Kapitälen usw. erhalten bleiben sollten, andererseits der gesamte Werkstein des Bauwerkes im vorigen Jahrhundert mit Wachsölfarben überarbeitet wurde. Bis auf wenige Reste, die wegen des zu hohen Kostenpunktes nicht entfernt werden konnten, ist diese Reinigung vorgenommen worden. Sie war das Mühevollste der gesamten Arbeit. Die dabei zutage tretenden Bandornamente usw. waren alle späteren Datums und auch vollkommen zerstört. Bei näherer Untersuchung der Gewölberippen stellte sich heraus, daß man gelegentlich der letzten Bemalung der Kirche (1874) rücksichtslos das Bemühen des Baumeisters von St. Lamberti nach weit und rhythmisch gespannten Flächen zermalte. Sämtliche Schlußsteine der Gewölbe waren auf jeder Seite mittels Farbe um etwa 50 cm verlängert, dadurch die ursprünglichen Verhältnisse der Gewölbe optisch zerstörend; ganz besonders machte sich dieses Mißverhältnis in den Seitenschiffen bemerkbar. Vielleicht war diese, auf die gegebene Architektur keine Rücksicht nehmende Malerei

des vorigen Jahrhunderts auch die Ursache dafür, daß man früher gelegentlich von Kunstinteressierten hörte, die Gewölbearchitektur der Kirche sei eigenartig unharmonisch im Verhältnis zu der unteren Region des Bauwerkes. Diese störenden Bemalungen wurden dann entfernt. Heute, nachdem die Gewölbeflächen der gesamten Raumstimmung entsprechend mehrmals getönt sind, die Jochbogen, Rippen usw. wieder im natürlichen Sandsteinton stehen und als dekorative Begleitfarbe ein warmes Rot erhalten haben, das Gold aufgefrischt ist, kann man mit Freude feststellen: Es ist eine Lust, der sich wie in wogender Bewegung befindlichen, ungemein reichen Gewölbearchitektur von St. Lamberti mit dem Auge zu folgen! Der Raum wirkt nunmehr optisch vollkommen anders wie vor der Restaurierung, vielen vielleicht ungewohnt weit und hell und um ein bedeutendes höher, im Gewölbe ein malerisches Spiel von Licht und Schatten.

Phot. Denkmalamt der Provinz Westfalen

LAMBERTIKIRCHE IN MÜNSTER I. W.: AUSSCHNITT AUS DEM MASSWERK EINES FENSTERS

Darauffolgend ging es an die Behandlung der Wände, Pfeiler, Sockel und anderer Architekturteile der unteren Region. Die Wände waren ebenso wie die Gewölberippen und die Pfeiler mit Wachsölfarben behandelt. Nach Entfernung dieser Schichten stieß man auf eine Kalkschlemme, mit welcher der gesamte Werkstein der Wand überzogen ist. Da diese Steine im Gegensatz zum tragen den Sockel nicht glatt versetzt sind, und außerdem eine Charur teilweise quer über die gesamten Flächen geht, ist anzunehmen, daß die Wände bereits bei der Aufführung des Bauwerkes mit Kalkschlemme geglättet wurden. Es lag also nahe, diese Behandlung beizubehalten und die Wandflächen in einen Farbton zu setzen, der sich dem gesamten Innenraum einfügte. Lediglich die Sockelflächen (vom Fenstergesimse abwärts) wurden, da der Werkstein derselben ganz plan versetzt ist, vollkommen freigelegt und so stehengelassen. Die Freilegung erfolgte, ebenso wie die der Pfeiler mittels eines feinen Sandstrahlgebläses. Es war dies, da, um die Profile usw. nicht zu beschädigen, sehr schwacher Druck und feiner Sand genommen werden mußte, eine schwierige und langwierige Arbeit. Durch den schwachen Druck erwärmte sich nämlich die alte Wachsfarbe, wurde weich und mußte dann gewissermaßen vorsichtig mit dem Sandstrahl weggeschoben werden. Unter den Ölfarbschichten der Pfeiler saßen auch mehrere Millimeter dicke Kalkschichten, welche außerordentlich hart waren, sich aber mit dem Sandstrahlgebläse ganz gut entfernen ließen. Die Kalkschlemme hatte teilweise immerhin das Eindringen des fetten Öles in den Stein verhindert, und so kam derselbe in verhältnismäßig schöner Reinheit wieder zum Vorschein. Kapitäle, Dienste, Profile usw. wurden mit neuzeitlichen Beizmaterialien, welche dem Stein keine Säure zuführten, gereinigt, und brauchte man oft stundenlang Zeit, um das eine oder andere Stück in seinen ursprünglichen Zustand zurückversetzen zu können. Der freigelegte Stein zeigte durchweg eine schöne graugelbe Farbe, nur an den beiden schweren Vollrundpfeilern sind teilweise rötlichgraue Steine verwendet. Der polyphone Klang dieser farbigen Grautöne ist herb und doch warm. Lediglich zur Ausgleichung und zur Festigung wurden die Werksteine mit ganz leichten Lasuren übergangen, immer im Dienste der Gesamtwirkung des Raumes. Dadurch wurde auch erreicht, daß beispielsweise die Architekturgliederung des herrlichen Chores, welche bisher immer in einer Silhouette unterging, wieder zu der vom Baumeister ursprünglich gewollten Wirkung des Hinaufführens gelangte (siehe Abbildung vor und nach der Restaurierung, wobei zu berücksichtigen ist, daß die neue Aufnahme im Winter bei sehr fraglichem Licht gemacht wurde). Der erneuerte westliche Teil der Kirche, das Turminnere mit Tauf- und Josephskapelle von 1888, welcher auch bereits mit Wachs- und Ölfarben bearbeitet war, wurde ebenfalls freigelegt und mußte, da die Farbe des Steines im Gegensatz zum alten Teil ganz erheblich kalt und grau war, stärker getönt werden, um das Mißverhältnis etwas zu mildern. Auf diese Weise wurden die störenden Zutaten des 19. Jahrhunderts insgesamt etwas behandelt und passen sich so dem Raume unaufdringlicher an.

Überraschend schön ist die Wirkung der alten lebensgroßen Plastiken im Hauptchor, die um 1596 als Ersatz für die von den Wiedertäufern zerstörten in der Werkstatt eines sehr beachtenswerten Meisters des frühen Barock, des Johann Kroes, entstanden sind. Ferner überraschten die

Figuren des „Alten Chores" (Kreuzkapelle) und des nördlichen Seitenschiffes, nachdem der fast schwarz gewordene Wachsfarbenanstrich und einige frühere Ölfarbenanstriche von denselben entfernt waren. An einigen der Figuren fanden sich Überreste einer früheren Bemalung. Wahrscheinlich haben diese Plastiken, da sie bisher stets in der dunklen Unbestimmtheit des Raumes versanken, nicht die ihnen gebührende Aufmerksamkeit gefunden. Die Frage, wie diese Figuren nunmehr der neuen Raumwirkung entsprechend zu behandeln seien, war nicht ganz leicht zu beantworten, da historische und zeitgemäß ästhetisch bedingte Belange zu berücksichtigen waren. Der Verfasser griff dann einen Vorschlag Professor Geisbergs auf, welcher bei den Ausgrabungen am Kreuztor seinerzeit Plastikteile fand, die von den Wiedertäufern zu Befestigungszwecken gebraucht worden waren, und an welchen Köpfe, Hände, Embleme und Untergewänder farbig bemalt, die Obergewandung dagegen im Steinton belassen worden war, um die Plastik einerseits farblich von ihrem Standort (mit Berücksichtigung der bunten Fenster) lösen, andererseits dieselben durch den Steinton des Obergewandes an die Architektur zu binden. Der Versuch ist ausgezeichnet gelungen und die Wirkung eine sehr harmonische.

Zu erwähnen ist noch, daß Teile der am nördlichen Turmpfeiler stehenden, wertvollen Kreuzigungsgruppe (Maria und Johannes um 1540 bis 50, der Korpus ist bedeutend älter) mit ihrem köstlichen Baldachin durch Professor Hölker als von den Beldensnydern stammend festgestellt werden konnten. Die Gruppe wurde um 1900 herum neu aufgestellt und dabei proportional zu sehr auseinandergezogen. Diese und einige andere Mängel, Versetzung des Kriegerdenkmals von 1925, mit welchem man ohne jeden ersichtlichen Grund ein prächtiges Portal zubaute, sind nun noch abzustellen, können aber wegen Mangel an Mitteln vorerst nicht beseitigt werden. Sehr störend ist auch das mächtige Eisengestänge, welches über dem Schalldeckel der Kanzel thront und die Höhenwirkung des Pfeilers ungemein beeinträchtigt. Man hat sich von der Gemeinde aus trotz eifriger Bemühungen des Landeskonservators sowie des Verfassers zu seiner Entfernung, welche einen großen Dienst an der Gesamtwirkung des Kultraumes bedeuten würde, bisher nicht entschließen können. Ferner ist die Beleuchtungsfrage, ein in alten Kirchen sehr heikles Thema, wohl in Angriff genommen, jedoch noch nicht gelöst. Man darf aber hoffen, daß auch diese Wünsche in absehbarer Zeit erfüllt werden. So würde mit der Restaurierung des Innern von St. Lamberti eine Arbeit abgerundet, welche geleitet wurde von der Achtung vor dem Ererbten und dem Willen, dieses den heutigen Notwendigkeiten dienstbar zu machen. Ernst Bahn

## Bücherschau

Die großen Kunstveröffentlichungen des italienischen Staates. (Fortsetzung von S. 300/301).

3. Battistero degli ariani: Das Kuppelmosaik dieses kleinen Raumes, das zwischen 493 und 540 entstanden ist, ist eines der besterhaltenen von Ravenna. Interessant war die mosaiktechnische Feststellung, daß im 5. Jahrhundert zwei Meister kurz nacheinander tätig waren. In welcher Reihenfolge kann man nicht mehr feststellen. Eine Phase (auf der Tafel schwarz) schuf die Taufszene, das Gemmenkreuz auf dem Throne und drei Apostelgestalten, die zweite (grün) die übrigen Apostel und Heiligen. Das wenige, was Kibel 1854 restaurierte, war schlecht genug gemacht, aber man hat vorgezogen, es stehen zu lassen (rot). Als 1915 das Denkmal der staatlichen Verwaltung unterstellt wurde, hat man einige Risse sorgfältig ausgebessert und ausgemalt (weiß). Bei dieser Gelegenheit wurden auch Nachgrabungen vorgenommen und die Reste des Umganges um das Baptisterium freigelegt. Dieser ist um so interessanter, als er ein Vorläufer der bedeutend späteren Kirche San Vitale ist. Angelo Lipinsky

Schriftwalter: Prof. Dr. Gg. Lill, München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2. — Anzeigenleiter: Karl Rexhausen, München. — D. A. II. Vj. 1937 3000. Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 2. Druck: F. Bruckmann KG., München. — Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag, GmbH., München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2.
Bezugspreis halbjährlich RM. 8,— franko; Einzelhefte RM. 1,75; Postscheckkonto München 1440.

KÁROLY WEIHINGER: ALTAR IN DER FRIEDHOFKAPELLE IN PÉCS
ISTVÁN STEFÁN, KALVARIENBERG. Fresko

# DIE ZEITGEMÄSSE UNGARISCHE KIRCHENKUNST

Von JÁNOS VON JAJCZAY

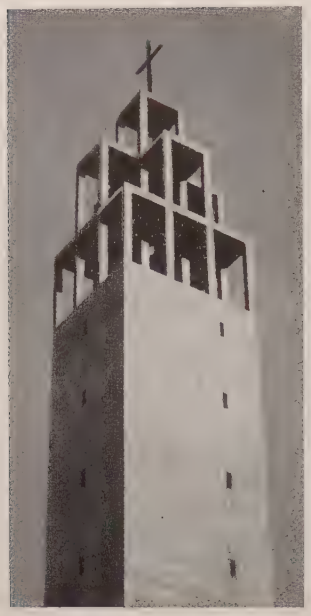
Has horas canonicas Tibi cum amore
Virgo Mater offero pro tuo doloro,
ut quae crucem Filii mente pertulisti,
nos ducas ad gaudia sempiterna Christi!
Anonymi Hungari Regina Martyrum (sec. XV.)

Das Ungarntum ist mit seiner Kirche verschmolzen, die Kirche gehört zu seinem Leben. In der Vergangenheit spielte sich das Leben im Schatten der Kirche ab; die Kirche ist der Mittelpunkt von Stadt und Dorf. Kummer, Seufzer und Klage, Trost, Vergebung und Dankesbezeugung haben in der Kirche ihr geheiligtes Gebäude erhalten. Das Gebäude, das sich über die kleinen Häuser der Gemeinde erhebt, ist eine Burg der Seelen; hier nimmt das Leben mit der Taufe seinen Anfang, und hier kommt es mit der Einsegnung zum Abschluß. Hier wird das Sterbliche im Menschen an sehr vielen Orten auch heute noch begraben. Das Gotteshaus ist häufig von einer Befestigung umgeben; denn im Mittelalter mußte dieser burgartige Teil mit seinen dicken Mauern als Zuflucht vor dem Feinde dienen; er war ein Schutzwall nicht nur der Herzen, sondern auch der Körper. Wundern wir uns nicht über die oft wiederkehrende Erfahrung, daß Gemeinden nach ihren Kirchen benannt werden. Es wird z. B. auch im Deutschen von Fünfkirchen, Weißkirchen usw. gesprochen. Nichts natürlicher, als daß die Ungarn ihre Kirche, die ihnen ans Herz gewachsen war, jederzeit in Ehren hielten und ihr, dem eigenen Geschmack entsprechend, ein eigenartiges Gepräge gaben.

Auf dem Gebiete Ungarns wurden bereits im 4. Jahrhundert unter römischer Herrschaft Kirchen gebaut. Erst unlängst wurde in Aquincum, in der ehemaligen Hauptstadt Pannoniens,

ALADÁR UND BERTALAN ÁRKAY: KIRCHE IN GYŐR, FABRIKSTADT. ÄUSSERES UND INNERES

BERTALAN ÁRKAY: KIRCHE IN BUDAPEST-VÁROSMAJOR. ÄUSSERES UND INNERES



B. ÁRKAY: TURM IN BUDAPEST-VÁROSMAJOR

eine sogenannte Cella trichora mit kleeblattförmigen Grundmauern zutage gefördert. Wir haben keine Ahnung, wer der Märtyrer sein mag, dessen Grab sich unter der Friedhofskapelle befindet. Vielleicht wurde er in der Nähe des Kirchleins, im Amphitheater, zu Tode gemartert. Nach den Spuren zu urteilen, muß das kirchliche Bauen in der hiesigen römischen Provinz zur Zeit der Römerherrschaft und der Völkerwanderung sehr bescheiden und einfältig gewesen sein.

Kirchliche Kunst, Kirchenbau nehmen im ernsten Sinne des Wortes in Ungarn erst mit der Zeit des Königs St. Stefan ihren Anfang, obwohl bereits der Vater des heiligen Königs, der noch heidnische Fürst Géza, eine christliche Kirche bauen ließ. Die Grundmauern des noch heute bestehenden Klosters und der Kathedrale von Pannonhalma gehen auf seine Zeit zurück. Die heidnische Welt versank, und seit dieser Zeit steht eine jahrtausendalte lange Reihe von ungarischen Heiligen, großen Kirchenmännern und glänzenden Schöpfungen im Dienst des christlichen Gedankens. Zu Beginn wie später, und dies bezieht sich auch auf die kirchliche Kunst unserer Tage, entsprangen Außen- und Innenschmuck der Kirche der ungarischen Seele. Wie die ungarische Dichtung, sind auch die in Ungarn entstandenen Kirchen von einer eigenartigen Stimmung erfüllt. Die Kirche nimmt am Guten und Bösen des ungarischen Schicksals teil. Die Kirchen und Kathedralen der von St. Stefan gegründeten Bistümer sind fast spurlos verschwunden. Tatarenhorden und türkische Invasion waren für das Schicksal des Ungarntums von entscheidender Bedeutung. Der Menschenwall aus Fleisch und Blut beschützt Europa vor dem barbarischen Einbruch und bringt die späteren Wellen der Völkerwanderung zum Stillstand. Zum Schutz der Kirche und ihrer Bauten reicht die Kraft nicht mehr. Das Werk der Vernichtung wird später von den unbarmherzigen Methoden der Restaurierung im 19. Jahrhundert vollendet. Was noch unversehrt blieb, wurde zumeist „umgebaut". Nur vereinzelte Säulen, Pfeiler, Epitaphien oder dergleichen Bruchstücke erinnern heute an die großartige Vergangenheit.

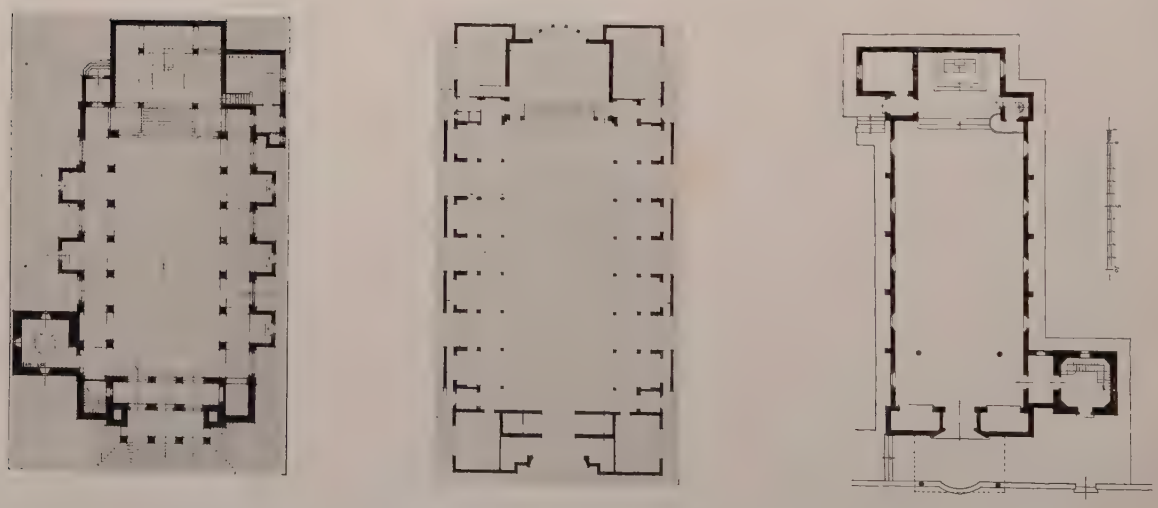
Der Beginn unter der Regierung des heiligen Königs stand im Zeichen italienischer Vorbilder, später kommen auch französische und deutsche Einflüsse zur Geltung. Nach Italien findet die Renaissance zuerst in Ungarn Verständnis. Zur Mitte des 15. Jahrhunderts stehen dem neuen Stil große opferfreudige Förderer zur Seite; doch wird diese großartige Entfaltung in ihrer schönsten Blüte entzweigebrochen, als die Türken das Land überschwemmen und möglichst alles vernichten. Was in den 150 Jahren der Besetzung nicht zerstört wird, ist dem Verfall preisgegeben. Bestenfalls werden Kirchen zu Moscheen umgebildet. Bis die heidnische Flut davonzieht, bleibt kein Stein auf dem andern, und das Ungarntum wird selbst in seinem Glauben wankend. Es sind nicht immer Hymnen der Schutzherrin Jungfrau Maria, die in den wenigen verbliebenen Gotteshäusern ertönen.

Die Mystik ist der ungarischen Seele keineswegs fremd. Dies geht nicht allein aus der bedeutenden mittelalterlichen Dichtung des Ungarntums überzeugend hervor. Unsere nichts weniger als provinzialen Kathedralen zu Pécs, Ják, Kassa, Gyulafehérvár usw., unsere Dorfkirchen mit den niedrigen Chören aus romanischer Zeit, desgleichen die gotischen, mitunter ländlich-rauhen Gotteshäuser sind vom Zauber einer geheimnisvollen Gläubigkeit belebt. Es ist die gleiche andachtsvolle Stimmung, die auch in der kühlen, von weißen Mauern umschlossenen Atmosphäre unserer barocken Kirchen und in unseren merkwürdigen siebenbürgischen Holzkirchen herrscht. Diese Holzkirchen wurden jedoch nicht in das Zentrum, sondern zur Feuersicherheit auf den Berg oberhalb des Dorfes gebaut. Es weht ein eigenartiger Reiz um solch eine aus Holz zurechtgezimmerte, turmgekrönte Kirche — mit dem Flur, auf dem die Armen ihr Ostermahl verzehrten, und mit dem prächtig geschnitzten Schiff, das im Schmuck bunter Feldblumenmalereien leuchtet. Ein empfänglicher Sinn mag hier die von anderen Völkern abweichende Art der schwärmerischen, ungarischen Mystik erkennen.

Bei der Verwüstung, die wie ein Erdbeben über das Land hereinbrach, ist es doppelt schwer, die Vergangenheit zu vergegenwärtigen. Daraus erklärt sich, daß ein einheitliches Bild der früheren künstlerischen Kultur Ungarns selbst heute noch fehlt. Wir können nur aus einzelnen

IVÁN KOTSIS: DORFKIRCHE IN BALATONBOGLÁR. ÄUSSERES UND INNERES

GYULA RIMANÓCZY: FRANZISKANERKIRCHE IN BUDAPEST-PASSARÉT



GRUNDRISSE VON GYŐR, BUDAPEST-VÁROSMAJOR, BALATONBOGLÁR

KÁROLY WEIHINGER: ALTAR DES HL. LADISLAUS IN DER HELDENKAPELLE DER KIRCHE BUDAPEST-VÁROSMAJOR

Teilen auf die Beschaffenheit des Ganzen schließen, mitunter sind wir lediglich auf Archivforschungen angewiesen. Wie rege kultureller Sinn und Opferwille des Ungarntums waren, mit welcher Liebe Volk, hohe Geistlichkeit und Ordensbrüder an ihren Gotteshäusern hingen, leuchtet aus den erhaltenen Denkmälern der kirchlichen Schatzkammern hervor: aus den prachtvollen Goldschmiedearbeiten, den emailverzierten Kelchen, Monstranzen und Kußtafeln, den Hirtenstäben, Kruzifixen, Pluvialen und Krönungsinsignien und aus den übrigen Meisterwerken. Sie waren dem heiligen Zweck würdig, dem sie zu dienen hatten.

* * *

Diese Vergangenheit gehört zum Hintergrund der zeitgemäßen ungarischen Kirchenkunst. Die neue Kunst schließt sich den großen Gesichtspunkten der alten an. Sie wünscht die Vergangenheit in ihrem inneren Wesen fortzusetzen — nicht wie das 19. Jahrhundert, das sich in Äußerlichkeiten, in der Ausschmückung historisierend gebärdete. In der jüngsten Vergangenheit wurden die kirchlichen Aufgaben wie überall, so auch in Ungarn von den weltlichen verdrängt. Es war die Zeit der geschichtlichen Lüge, der stofflichen Überhäufung, als ein furiös entfesseltes falsches Dekor herrschen konnte und das Schicksal der Kirchenkunst von religionsfremden Gesichtspunkten entschieden wurde. Die künstlerisch minderwertige Auffassung, die leere Form, der deklariert-kirchliche Stil wirkten wie ein böser Keim. In der falsch gedeuteten Überlieferung wuchs eine riesengroße Hemmung heran, die jeder freien Entfaltung aufs äußerste im Wege stand. Das Neue ist für breite Schichten des Publikums reizlos, die kühn gestaltende fortschrittliche Richtung wird geraume Zeit als Zersetzung betrachtet. „Sie ist ein Bruch mit der tausendjährigen Überlieferung" — heißt es gewöhnlich. Der Widerstand gegen das Neue ist vielleicht durch die Furcht zu erklären — gab es doch in Ungarn vorübergehend Bolschewismus. Die Entfaltung des neuen Geistes der neuen Zeit wird nicht aus Spekulation auf die Rückständigen erschwert. Die konservative Auffassung muß in Ungarn gemäß ihrer besonderen Lage als eine in vieler Beziehung ehrwürdige Bestrebung verstanden werden. Die Initiative ist zunächst, im Anfang der zwanziger Jahre, mutlos und unsicher. Verständlicherweise, denn die neue Kirchenkunst hatte einen unbeschrittenen Weg zu gehen. Heute dürfen wir dieser Feststellung hinzufügen: Neben der zeitgemäßen Kunst ist die Kurve der unzeitgemäßen Kunst im Niedergang begriffen. Ja, die Tendenz des historisierenden Bauens — denn auch ein solches gibt es noch — geht dahin, mit der modernen Kunst auf irgendeine Weise einen Ausgleich zu treffen. Der Sieg gehört dem höheren Gesichtspunkt. Die Unorientiertheit,

PÁL PÁTZAY: VIER APOSTEL

daß durch das Neue die Lebenswurzeln des Ungarntums bedroht seien, ist im Vergehen. Die einstigen Widersacher nehmen die von innerer Notwendigkeit getragene neue Kirche mit passiver Beruhigung hin, auch wenn sie noch nicht bekehrt sind. Es ist interessant: betrachtet man das Absterben der romantischen künstlerischen Auffassung, so ist festzustellen, daß sie vor allem bei jenen zu stocken begann, die von der Volkskunst ausgingen. Die Ausschmückung mit Elementen der Volkskunst erscheint in Ungarn sehr natürlich, um so mehr, als die ungarische Volkskunst gerade im Dekorativen außergewöhnlich reich geraten ist. Aber die Ausschmückung mit Elementen der Volkskunst war sehr bald am Ende ihrer Kräfte. Die Motive konnten nicht weiter gehäuft und abgewandelt werden. Die im Irrtum Befangenen waren der Meinung, eine neue Kraftquelle zu erschließen. Manche dachten, es könne eine neue Volkskunst entstehen. Wir wissen jedoch, daß auf Bestellung keine Volkskunst geboren wird.

Der Anfang der zeitgemäßen ungarischen Kirchenkunst war also mit Schwierigkeiten verbunden. Sie kam nicht auf die Weise zustande, die auch vom Heiligen Vater Pius XI. mißbilligend bedacht wurde: „Das Neue wollen, der Neuheit zuliebe." Die neue ungarische Kirchenkunst wurde von der neuen Lebensordnung diktiert. Die ungarischen Kirchenkünstler gestalten in der Tat mit innerer Hingabe, mit schöpferischer Beseeltheit, im Sinne innerer und äußerer Ziele, praktischer und artistischer Vorstellungen, den neuen Lebenseinrichtungen entsprechend, mit Hilfe neuer Bau- und Werkstoffe. Sie befolgen im wesentlichen notwendigerweise den Geist der Zeit. Solange sie zeitgemäße Automatenbüfetts, Geschäftsportale, Kaffeehäuser, Kornspeicher und Fabriken bauten, wurden sie von den meisten nur belächelt. Doch die neue Kirchenkunst schnitt ins Lebendige, sie erregte ein ungeheures Mißfallen. Feindseligerweise wird gesagt, daß sie ein rein ingenieurhaftes, technisches Problem sei, zudem unverständlich, ein verfehlter Versuch, ein Sklavenwerk der Maschine. Die fortschrittliche ungarische Kunst ist diesem Kampf gewachsen. Die Lage der Neuerer wird in der Hauptsache durch die Kirchenkunstausstellungen des Auslandes, durch die ernsten ungarischen Erfolge erleichtert. Nach Padua und Rom mußte auch das ungarische Publikum aufmerken. Die ungarischen Künstler schufen, durchdrungen von der Größe ihrer Aufgabe, im Bewußtsein ihrer Verantwortung. Ihre Schöpfungen fügen sich dem Geist der Liturgie und sind fast frei von Übertreibungen. Ihre Fähigkeit, mit dem Material umzugehen und das Wesentliche auszudrücken, verhalf sie zum Verständnis der neuen Form und zu wohlverdienter Anerkennung. Darüber hinaus wäre die Entfaltung ohne künstlerische Schaffenskraft nicht möglich gewesen. Die zeitgemäße Kirchenkunst Ungarns ist vom Geiste des schöpferischen Willens gezeichnet. Der schwere Anlauf, die Durchführung der Kämpfe sind nicht allein den Künstlern als Verdienst anzurechnen. Sie wurden in ihrer bedrängten Lage von der Geistlichkeit und dem einen oder anderen begeisterten Kunstfreund unterstützt. Bischof Gyula Glattfelder, Béla Bangha,

ERNŐ GRANDTNER UND LÁSZLO MÉSZÁROS: ENGEL DER VERKÜNDIGUNG

BÉLA OHMANN HL. ANTONIUS

S. J. Redakteur Zoltán Nyisztor, Pfarrer Károly Kriegs-Au und Tibor Gerevich, Professor der christlichen Archäologie, waren die Hilfsgenossen der modernen Kunst.

* * *

Die psychologische Wirkung der zeitgemäßen Kirche ist ohne ihresgleichen. Sehr bald wurde dies von den zuständigen geistlichen Persönlichkeiten bemerkt, mochten sie nun am Neuen Gefallen finden oder nicht. Um einen profanen Ausdruck zu gebrauchen: die zeitgemäße Kirchenkunst kam binnen kurzem in den Verkehr. Die moderne Kirche ist heute kein theoretisches Geschwätz mehr, keine Papier-Architektur, sondern Wirklichkeit. Wenn auch nicht in genügender Zahl, so wurden letzterer Zeit immerhin viele Kirchen gebaut — Ungarn erlebt heute den Beginn einer neuen schwunghaften Periode des Christentums —, in denen man, um es so zu sagen, zwar beten kann, die aber naturgemäß nicht alle zufriedenstellend sind. Betrachten wir das Antlitz der neuen ungarischen Kirche an einigen Beispielen, die Erfüllung bedeuten, in denen Glaube und seelische Demut zum Ausdruck gelangen.

Noch 1928, in einer Fabrikstadt der Provinz, neben G y ö r , wurde die erste moderne Kirche nach den Plänen von Aladár Á r k a y und seines Sohnes Bertalan erbaut (Abb. S. 334 u. 338). Genau genommen, haftet ihr noch ein kleines Kompromiß an, als hätten die Architekten besonders am oberen Teil des Kirchturms noch ein wenig nach der Vergangenheit geäugt. Die Stimmung der Kirche ist ungarisch. Der Baukörper ist mit roten Steinen verkleidet, die von einem Steinbruch in der Nähe stammen. Die starre Härte dieses Steines wird durch die kraftvolle Masse des grauen Betongesimses gemildert. Der Kirchenbau scheint in seiner äußeren Einfachheit von puritanischer Prägung zu sein. Der Grundriß ist dreischiffig. Der gewölbte Innenraum mit den Säulen kommt hell und harmonisch und völlig frei zur Geltung, die Sicht in der Kirche ist von allen Punkten unbehindert. Das Mittelschiff ist ungeteilt, die Seitenschiffe dienen vor allem dem Verkehr. Die Konstruktion ist aus Eisenbeton, die Pfeilerabstände sind von dünnen Wänden ausgefüllt. Die Kirche faßt ungefähr 1200 Personen. Ihre Wände sind grau, die Holzdecke und sämtliche Türen sind zinnoberrot. Zur Vollständigkeit der lebhaften Farbenstimmung tragen die sieben Meter hohen farbigen Fenster bei. Hinzu kommt der Schimmer der vergoldeten Metallgegenstände. Der Chor ruht auf sechs Säulen, sein wohlproportionierter Hauptaltar wird von einer verborgenen Lichtquelle beleuchtet, in mystischen Glanz getaucht. Einfachheit, logische Sachlichkeit und Harmonie der Kirche erwirken eine bezwingende festliche

Stimmung, da sie mehr als nur praktische Zweckerfüllung sind. Diese erste, in der Provinz erbaute moderne ungarische Kirche ist von zweifacher Bedeutung. Einerseits erbrachten die Architekten den Beweis, daß ein neuartiger Baugedanke sich sehr wohl zum Dienst an der Kirche eignet, andererseits wurde damit in den Augen des Publikums auch das ewig Zeitgemäße der Kirche erwiesen. Die erste Probe wurde in Ruhe, ohne jeden besonderen Widerspruch hingenommen.

Die Entrüstung setzte in Budapest ein, als die von Bertalen Árkay erbaute Pfarrkirche in der Városmajor eingeweiht wurde. Monatelang wurden die Gemüter durch Diskussionen, Pressefehden, gehässige oder anerkennende Äußerungen von Fachkreisen in Erregung versetzt. Hätte nicht der Architekt in dieser Kirche eine reine Harmonie von Stoff und Form ins Leben gerufen, so wäre die Entscheidung der Streitfrage zugunsten der Konservativen gefallen. Die zeitgemäße ungarische Kirchenkunst wäre gebrandmarkt und zugleich unmöglich gemacht worden. Das Trommelfeuer der Kritik brachte die Seelen in Bewegung. Das Volk des großstädtischen Steinmeeres zog die Folgerungen und stellte sich neben seine Kirche. Die Schlacht der zeitgemäßen ungarischen Kirchenkunst war mit dem Werk von Bertalen Árkay gewonnen (Abb. S. 335, 336 u. 338).

Die Kirche wurde nicht zwischen Häusern, sondern am Rande eines jahrhundertealten Platanenwaldes errichtet, fern dem unmittelbaren Lärm der Stadt, doch in der Nähe des pulsierenden Verkehrs. Der Bau spannt sich um einen zusammenhängenden Eisenbetonrahmen. Seine Gliederung besteht aus würdevollen, ruhigen Flächen, die in ihrer harten Geometrialität dem Geist des Materials entsprechen und im Innern eine reine Raumwirkung schaffen. Ein augenfälliger Zug der Kirche ist die Ewigkeitsstimmung, die in den einfachen Formen zur Höhe strebt. Gesteigert und symbolhaft zum Ausklang gebracht wird diese himmelstürmende Sehnsucht durch den freistehenden, 50 Meter hohen Glockenturm. Der obere Teil des Turmes ist offen, von dort schwingt der Glockenton ins Weite. Das Glockengeläute, besonders jenes zu Mittag, ist in Ungarn von besonderer Bedeutung. Das mittägliche Läuten ist nämlich 1456 von Papst Calixtus III. verordnet worden, zur Erinnerung an den Sieg Johann Hunyadis, der die eroberungshungrigen, gegen Westen ziehenden Türken bei Belgrad in die Flucht schlug. Der Kircheneingang ist hervorgehoben, er gibt den Zugang zu den Seitenkapellen rechts und links auch in dem Falle frei, wenn die Kirche im übrigen geschlossen ist. Der von der Außenwelt abgesonderte, langgestreckte Innenraum ist durch dünne Pfeiler geteilt. Es handelt sich um eine dreischiffige beziehungsweise, auch die Seitenkapellen hinzugerechnet, um eine fünfschiffige Hallenkirche. Die freie und gute Sicht auf den Altar ist durch die schmalen, schlanken Säulen ermöglicht, die zugleich als feiner Gegensatz zu den massiven Wänden wirken. Auch sonst ist der Hauptaltar des Chors von überall her gut zu sehen, da er anderthalb Meter über dem Boden steht. Der Boden des Hauptschiffes hat zudem eine Neigung von eins pro Hundert, wodurch die im Hintergrund Sitzenden um zwei Köpfe höher ragen als die in der Nähe des Chors Befindlichen. Die Kirche faßt 2000 Gläubige. Sie ist gegen Hitze und Wasser isoliert. Bezeichnend für das neue Bauen ist, daß diese Kirche genau ein Achtel der Kosten erfordert hat, die für eine zur selben Zeit mit dem gleichen Fassungsvermögen entstandene, aber einen historischen Stil kopierende Kirche nötig waren. Der Hauptaltar ist aus Marmor, das Tabernakel besteht aus vergoldetem, reliefgeschmücktem Metall. Der Hauptaltar wirkt in seiner Anordnung imponierend, während die Nebenaltäre zu beiden Seiten der Kirche ganz klein, beinahe intim erscheinen. In rhythmisch wiederkehrender Folge reihen sich Seitenwände, riesige, bis zur Decke emporsteigende Glasmalereien und Altarnischen aneinander. Auf die künstlerische Ausbildung der Altäre war der Architekt mit besonderer Sorgfalt bedacht. Er wußte es so einzurichten, daß man den gemalten Flügelaltar an Pál C. Molnár, den Marmoraltar an Eva Löte, den holzgeschnitzten an Pál Pátzay, den metallgewölbten an Ohmann und Weichinger und den keramisch ausgeführten an István Gádor in Auftrag gab. Die Reihe der Altar- und Glasmalereinischen wird von schwarzen, goldgeschmückten Beichtstühlen abgeschlossen (nach Entwürfen von Lilly Á. Sztehlo). Der innere Wandverputz der Kirche ist grau. Als Gegensatz kommen die feurig-farbigen, kaleidoskopartigen riesigen Fenster zur Geltung. Ihre Schönheit steht der Architektur kongenialen Geistes zur Seite. Die Musik des Innenraumes, die sich dem Spiel der farbigen Lichtwirkung gemäß ständig verändert, der gedämpfte Klang des fernen Lebens, das Geflüster des grünen Waldes hinter der Pfarrkirche erregen eine packende Stimmung. Dieser von Ahnungen geheimnisvoll durchwehte heilige Ort läßt uns in der Tat die Nähe Gottes empfinden. Nur die Kirche kann gut sein, die nach den Regeln der Liturgie erbaut wurde. Der von Bertalen Árkay entworfene Bau ist durchweg

FERENCZ MISKOLCZY: HL. MARGARETHE

BÉLA OHMANN: GRABMAL DES PELBÁRT TEMESVÁRY, SZEGED

JENŐ MEDVECZKY: PIETÀ

so geraten. Die Kirche, die vor Jahren so heiß umstritten war, wacht heute über den Frieden ihrer Umgebung und wird allgemein als Schulbeispiel der modernen Kirchenkunst betrachtet.

Als gelungene Lösung unter vielen Versuchen muß die kleine Dorfkirche von Balatonboglár erwähnt werden (Abb. S. 337 u. 338). Sie stellt im Unterschied von der zuvor beschriebenen großstädtischen Pfarrkirche ein Schulbeispiel des modernen ländlichen Kirchenbaues dar. Die Kirche ist nach Entwürfen des Universitätsprofessors Iván Kotsis für die Aufnahme von 600 Gläubigen errichtet worden. Sie steht auf ansteigendem Gelände und fügt sich gut in die Umgebung, in den weiten Raum ein. Aus der Kirche kommend, erfaßt man die prachtvollste Aussicht auf den tiefer gelegenen Plattensee. Als Baustoffe kamen Eisenbeton und Ziegelsteine zur Verwendung. Die Mauern haben innen wie außen einen rohen Kalkanstrich. Das Äußere ist verputzt, das Dach besteht aus gewellten Eisenplatten. Bänke und Decke sind schwarz, der Hauptaltar ist aus Holz geschnitzt. Der Turm ist aus Eisenbeton. Sein oberer Abschluß besteht aus farbigem, jalousiemäßig gegliedertem Glas, das die Töne ins Freie schwingen läßt. Dieser farbige, verglaste Glockenturm ist von unten zu beleuchten. Das durchsichtige, klare Baugefüge der kleinen Dorfkirche, ihre Offenheit und Nüchternheit passen ausgezeichnet zu den bäuerlichen Dorfbewohnern. Das Gotteshaus ist seiner Bestimmung würdig. Mauern, Innenraum und Baumasse, die lebensvolle Form, technische Bearbeitung und praktische Ausführung zeigen musterhaft, wie man auch auf dem Lande im Geist der neuen Kunst etwas Wertvolles schaffen kann.

Nach dem Beginn in der Fabrikstadt bei Györ, nach der großstädtischen Pfarrkirche und der einfachen Dorfkirche sei nun eine moderne Klosterkirche vorgeführt. Sie wurde vom Orden des Heiligen Franziskus in einem äußeren Villenviertel von Budapest erbaut (Abb. S. 338). Der Gartenbezirk ist mit dem Kloster zu gleicher Zeit neu entstanden. Das Kloster ist nicht groß, es vermag nur einige Ordensbrüder aufzunehmen. Kirche, Turm und die sonstigen Klosterbauten sind auf regelmäßigen Grundformen errichtet worden. Die Architektur ist strahlend weiß, sie schillert fast in der grünen Umgebung. Das Dach ist beinahe flach, das Portal im Halbkreis gebogen. Rechts und links vom Haupteingang sind an der glatten Wand im Steinrelief die beiden großen Schutzheiligen der Franziskaner, der heilige Franz und der heilige Antonius, zu sehen. Der Turm, der sich dem Himmel entgegenstreckt, wirkt überaus leicht durch seine Fenster und durch seine in Spalten gegliederte Bekrönung. Der Innenraum ist ohne jede Nachempfindung gestaltet, doch wird man, wohl durch seine leichtbeschwingten

VILMOS ABA-NOVÁK: ENTWURF EINER WANDMALEREI DER TAUFKAPELLE IN SZEGED

Säulen, an die Gotik erinnert. Die inneren Wände sind hellbraun getönt. Das durch Pfeiler dreigeteilte Schiff ist von äußerst klarer Anordnung. Die Decke besteht aus grüngrauen Eisenbetonbalken. Um den Chor ist ein Pfeilerkranz gewunden. Die Kirchenwände stehen im Schmuck von Wandmalereien, die in Kolossalgestalten die Heiligen der Franziskaner darstellen. Nur an einer Seite der Kirche befinden sich die niedrigen Kapellen. Diese Klosterkirche wurde von Gyula Rimanóczy entworfen. Der Architekt verstand es meisterhaft, dem heiligen Bau trotz seiner frischen und heiteren Erscheinung eine in sich gekehrte, klösterliche Atmosphäre zu geben. Einen Hauch jener schwärmerischen Hingabe, die in den Psalmen der asketischen Poverellos schwingt. Die faszinierende Wirkung der Kirche liegt vor allem in ihrer merkwürdigen Stille und ruhigen Konstruktion. Sie beflügelt die Seelen und vertieft die Versunkenheit der betenden und meditierenden Andacht. Die Architekten der ungarischen Kirchenkunst fühlen sich berufen, abstrakte Gedanken, erhabene Ideen und seelische Reinheit auszudrücken.

* * *

Der Architekt könnte nicht ohne Helfer bestehen. Er ist auf den Beistand des Bildhauers, Malers und Kunstgewerblers angewiesen. Der ungarischen Kirchenbaukunst fehlt es nicht an ausgezeichneten Helfern, die ebenfalls bestrebt sind, sich der Kirche anzuschmiegen. Einiges über die ganz Hervorragenden: Pál Pátzay hat für den Triumphbogen der Kirche von Bertalen Árkay die lebensgroßen Reliefiguren der zwölf Apostel modelliert (Abb. S. 340). Er gehört zu den führenden Schöpfern der ungarischen Kirchenkunst. (Bedeutende Werke: heilige Elisabeth, heiliger Stefan, heiliger Antonius usw.) Seine Bildwerke sind frei von allen formalen Übertreibungen, die Modellierung ist besonnen, von einer spontanen, klaren Natürlichkeit. Er stilisiert nicht, wünscht nicht übernatürlich zu sein, verbirgt seine Leidenschaft und läßt nur die unfaßbare innere Spannung wirken. Neben den plastischen Problemen wünscht er ohne jede Virtuosität vor allem den Charakter auszudrücken. Seine höchste Tugend besteht darin, daß er

überzeugend zu wirken und auch die Glaubenswahrheiten auf eine natürliche Weise mitzuteilen vermag. Ein anderer Bildhauer: Béla Ohmann ist ein Kirchenkünstler par excellence. Seine Werke sind von einer besonderen, verinnerten Stimmung, von Andacht und seelischer Notwendigkeit durchdrungen. Sie strahlen im Lichte der Schönheit und einer zutiefst wahren, religiösen Überschwenglichkeit. Zu Ohmanns besonderen Fähigkeiten gehört der Sinn für Kompositionen und dekorative Wirkung. Seine Formen sind von einer ganz eigenartigen Melodik. (Einige Hauptwerke: das Epitaph des Pelbárt Temesváry, mehrere gekreuzigte Christusgestalten, ein Taufbecken, die Statuen der Heiligen Antonius, Franz und Stefan) (Abb. S. 341 u. 343). Neben diesen beiden abgeklärten, gefestigten Meistern der zeitgemäßen ungarischen Kirchenkunst sei noch der Bildhauer Tibor Vilt erwähnt. (In der Kirche zu Györ Herz Jesu und der heilige Sebastian; an der Wand der Klosterkirche in Budapest-Pasarét die Gestalt des heiligen Franz und heiligen Antonius.) Seine Werke sind nicht ganz frei von Übertreibungen — möchten sie doch geradezu den Himmel erstürmen —, die wohl seinem jugendlichen Temperament entspringen. Die Bestrebungen von Dezső Erdey gehen aufs Klassizistische hinaus. János Schrotta hat die Ekstase zum Lieblingsthema erwählt. Ernő Grandtner weiß neben seiner Andacht durch die vornehme Modellierung zu gewinnen (Abb. S. 341).

Das 19. Jahrhundert hatte, wenn man es in seiner Tiefe erschaut, keine Kirchenkunst. Die Leitung der Künste war, wie so manches andere seit dem Barock, den Händen der Kirche entglitten. Rationalismus, Materialismus, l'art pour l'art sind mit Kirchenkunst nicht zu vereinen. Das 19. Jahrhundert hat kein transzendentales Problem, daher hat es auch keine Kirchenkunst. Der Mangel wird von vielen empfunden. Wohl haben sich auch in Ungarn Nachfolger der Nazarener, Präraffaeliten und Beuroner gefunden, doch der Strom, der aus seinen Ufern trat, der Strom des Realismus und Naturalismus konnte durch diese schwache Wehr nicht mehr zurückgedämmt werden. Eben daher mußten die Maler der neuen Kirchenkunst ihr Werk fast von vorn beginnen. Neben der zeitgemäßen Architektur war es die Malerei, die dem größten Widerstand begegnete. Am ärgsten regten sich die Widersacher über die Bilder auf. Wahrhaftig: hätte man nicht die neue Kunst von maßgebender Seite entschieden unterstützt, so wären ihr im Publikum von denkfaulen Kritikern aufgeputschte Ikonoklasten erstanden. Diese heroisch kämpfende, religiös gestimmte neue malerische Bewegung entwickelt sich bei uns in zwei verschiedenen Richtungen. Die eine wird in prägnantester Weise von Vilmos Aba-Novák vertreten, der vom Expressionismus kommt. Im Brennpunkt der anderen steht Pál C. Molnár, der ohne jeden Heroismus aus weichen lyrischen Empfindungen gestaltet. Vilmos Aba-Novák ist ein phantasiebesessener Mensch. In seinem beflügelten Pathos kommen glühende innere Kräfte zum Ausbruch. Seine lebhaften Farbflecken scheinen einem Vulkan zu entströmen. Die Hölle, die er auf die eine Seite des Triumphbogens in der Dorfkirche zu Jászszentandrás malte, ist ein veristischer, tobender Dance macabre. Auf der anderen Seite des Triumphbogens prangt sein Himmel im feenhaften Zauber farbiger Lichtgespinste. Seine Entschiedenheit und wahrhaft seelische Ausdrucksweise, seine Farbentrunkenheit und unerschöpfliche Phantasie wirken bestürzend. Das Publikum hat sich allmählich mit seiner Kunst angefreundet, aber diese Waffenfreundschaft ist keineswegs einem Entgegenkommen des Malers, seiner seelischen Eigenart und seiner künstlerischen Ideale zu verdanken. Seine virtuose Vortragsweise wird selbst von Gegnern bewundert. Erst recht von seiner Gemeinde, die ihm schwärmerisch ergeben ist (Abb. S. 345 u. 347). Es gibt viele Maler, die ihm folgen, so wie auf der anderen Seite auch Pál C. Molnár zahlreiche Verehrer hat, im Kreise des Publikums und der Künstler. Was Pál C. Molnár zu sagen hat, steht in keinerlei Verbindung mit der Epik des zuvor Genannten. Sein malerisches Requisit ist ein angenehmes, warmes, lyrisch-zartes Lächeln. Er ist ein Maler der Anmut, der abgerundeten Schönheit, der lieblichen und humorvollen Heiterkeit, der traumhaften trecento-artigen Verfeinerung. Er strebt nach gefühlvoller, dichterischer Formschönheit, die er in einer einschmeichelnden, glatten Weise vorzutragen liebt. Seine biegsamen Linien sind von nervöser Empfindlichkeit. Seine zarte Farbgebung erinnert an die Feinheiten der Blütenblätter. Selbstverständlich sind nicht alle Künstler den bildnerischen Gedankenkreisen dieser beiden Maler verbunden (Abb. S. 349, 351 u. 352). Es gibt noch andere, eigene Wege. Jenő Medveczky z. B. ist bestrebt, einen klassischen Stil heranzubilden. Die Eigenart seiner Werke liegt im zeichnerischen Reichtum, in der formalen Politesse und in der edlen Komposition (Abb. S. 344). Béla Kontuly ist ein auf ganz persönliche Weise dekorativer Künstler. Die Rhythmik seiner Linien ist klingend wie ein guter Vers. Seine von zarten Händen gemalten Fresken lassen immer eine gläubige Seele empfinden (Abb. S. 349).

VILMOS ABA-NOVÁK: DAS JÜNGSTE GERICHT
ENTWURF ZUM WANDGEMÄLDE DER FRIEDHOFSKAPELLE ZU PÉCS

Die technischen Verfahren der Vervielfältigung waren nicht imstande, die handwerkliche Graphik zu verdrängen. Wie überall, wo es ein modernes, künstlerisches Leben gibt, kam die Graphik auch bei uns zu neuen Kräften. Die neuen Möglichkeiten des Ausdrucks haben ihr eine neue Blütezeit gebracht. Die schwarz-weißen Flächen, vom Messer ins Holz geschnitten, werden zum Gebet. Unsere Radierer hinwieder verstehen die dahinschwebenden Visionen der Andacht einzufangen. Die Graphik kirchlicher Motive findet in der Tat Anklang. Und zwar sind Kunstblätter wie Heiligenbildchen und Buchillustrationen gleicherweise beliebt. Ein Hauptverdienst der ungarischen Graphik liegt in der Hebung des allgemeinen Geschmackes (Abb. S. 352).

Kirchenkunst ist, was mit der Kirche zusammenhängt, was im Hintergrund von einem gemeinsamen Gedanken beherrscht wird. Sei es die Musik des konstruierten Raumes, sei es Malerei oder Plastik, die sich der Würde des Gegenstandes gemäß erweisen. Neben der ästhetischen Einwandfreiheit ist vor allem die liturgische Zweckmäßigkeit entscheidend. Wichtig ist, daß ein kirchliches Kunstwerk fähig sein muß, die Seele, das Gemüt zu erquicken. Die Teile müssen auf jeden Fall mit dem Ganzen im Einklang stehen. Deshalb ist das Kunstgewerbe wichtig, das mit dem schlechten Serienfabrikat zu kämpfen hat. Das Ziel ist zweifach: erstens Gestaltung des einzelnen Stücks, zweitens Entwicklung des Massenartikels zur Qualitätsware. Auch im Interesse der Harmonisierung von Grand art und angewandter Kunst ist bei uns eine bedeutsame Bewegung zu verzeichnen. Ihr Leitstern ist die alles durchdringende Idee. Kelch, Ziborium, Leuchter, Kanontafel, Antependien usw., mit einem Wort alle Gegenstände, die zur Ausrüstung des Altars gehören, haben in Ungarn ihre berufenen Meister gefunden. Einer der Führenden ist Antal M e g y e r - M e y e r , dessen Stil von einer verfeinerten Geistigkeit geprägt ist. Er hat sich in der ungarischen Kirchenkunst eine besondere Stellung erworben: durch sein abgeklärtes Empfinden für das Maßgerechte, durch die richtige Anwendung stofflicher Effekte und durch seinen gepflegten Geschmack (Abb. S. 356). Eine besondere Mission hat in der ungarischen Kirchenkunst Frau Á r k a y L i l l y S z t e h l o zu erfüllen. Ihre Schöpfungen entspringen echter Gläubigkeit und verbreiten eine zutiefst mystische Stimmung. Die Künstlerin entfaltet eine fieberhafte Tätigkeit, ihre Begabung wird von zahlreichen Kirchen verkündet. Neben dem ernsten Inhalt haben ihre Werke den Hauptvorzug, daß sie auf einer genauen Kenntnis der besonderen stofflichen Forderungen und Gesetze des Glases beruhen. Den Gipfelpunkt ihrer Kunst hat sie vielleicht mit dem kolossalen Herz-Jesu-Fenster der erwähnten Pfarrkirche in Budapest-Városmajor erreicht (Abb. S. 355). Das farbig geklärte und gestaltete glühende Licht, in dem hier der Erlöser und seine Engel erscheinen, ist von einer Pracht, als ob wir durch einen Spalt des Himmels die überirdische Welt der Seligen erblicken sollten. Wir zählten Namen auf, wir wollten die Gipfelpunkte vorführen. Als Letzte in diesem Reigen sei Noémi F e r e n c z y genannt, die Autodidaktin der Gobelinweberei, die naive Erzählerin. Die uns mit einer eignen Textilsprache beschenkt hat. Die eine besondere Verbindung von Zärtlichkeit und Urkraft darstellt, wenn sie den weichen Faden zu einem ruhigen, vornehmen Bildteppich verwebt (Abb. S. 353).

Es gibt berufene Künstler der schmuckhaften Stoffverarbeitung. Sie wünschen die gläubige Seele zu Gottes höherer Ehre über die üblichen Gedankenschablonen zu erheben.

Die zeitgemäße ungarische Kirchenkunst ist heute bereits eine ernste Bewegung. Wir versuchten, auf ihre hauptsächlichen Momente hinzuweisen und den Beweis zu erbringen, daß die neue Kunst und der Glaube sich auch bei uns gefunden haben. Sachlichkeitshalber sei hinzugefügt, daß die Probleme der Kirchenkunst noch nicht alle gelöst sind. Die ungarische Kirchenkunst hat den richtigen Weg eingeschlagen, auf dem von übertriebenen Auswüchsen nichts zu finden ist, wo es kaum etwas zurechtzustutzen gibt. Die disziplinierte ästhetische Abgeklärtheit der neuen ungarischen Kirchenkunst kann als sicheres Pfand für die Zukunft gelten.

PÁL C. MOLNÁR: HL. DREIFALTIGKEIT

BÉLA KONTULY: HL. SEBASTIAN

# Rundschau

## Berichte aus Deutschland

### INTERNATIONALE WISSENSCHAFTLICHE ZUSAMMENARBEIT

Internationale Kunsthistoriker-Tagung

Zum erstenmal findet nach dem Kriege die Tagung des „Comité Internationale d'Histoire de l'Art" in diesem Jahre vom 21. bis 24. Juli in Deutschland statt. Mehr als 20 Nationen sind in dem Comité vertreten, so fast sämtliche europäischen Staaten, die Vereinigten Staaten von Amerika, Japan. Präsident der Gesellschaft ist der bekannte Holbein-Forscher Prof. Dr. P. Ganz, Basel. Alle drei Jahre tritt die aus Gelehrten und Museumsdirektoren bestehende Vereinigung zu einem Kongreß zusammen, auf dem alle schwebenden Fragen in der Organisation kunsthistorischer Arbeiten im zwischenstaatlichen Austausch besprochen und geregelt werden. Das Comité Internationale sieht seine Hauptaufgabe in der Förderung des internationalen Austausches auf dem Gebiet der Kunstgeschichte. Es will dem Frieden und dem Verständnis der Völker dienen und ein immer stärkeres Bindeglied in der kulturellen europäischen Gemeinschaft werden. Deutschland ist durch Prof. Dr. Brinckmann, der Vizepräsident des Comité Internationale ist, durch Generaldirektor Buchner, München und Prof. Hamann, Marburg vertreten. Der diesjährige Kongreß findet in Marburg, Frankfurt und Würzburg statt. 25 Delegierte sind aus 20 Staaten zum Kongreß nach Deutschland gekommen, darunter die bedeutendsten kunsthistorischen Gelehrten wie Prof. Forbes und Constable, Amerika, Vizepräsident Sir Mac Lagan und Bodkin, England, Vizepräsident Prof. Vitry, der Direktor des Louvre, Paris, Prof. Vogelsang, Holland, Prof. Delogu, Italien, Prof. Tartarkiewitsch, Polen, Romdahl und Roosval, Schweden, Cibulka, Tschechoslowakei und Gerevich, Ungarn. Die Teilnehmer trafen sich am Mittwoch den 21. Juli in Marburg, wo Prof. Hamann sie durch das Preußische Kunstgeschichtliche Forschungsinstitut führte. Die eigentlichen Sitzungen, die in Frankfurt stattfanden, beschäftigten sich mit dem internationalen kunsthistorischen Austausch. So sollen in allen dem Comité angeschlossenen Ländern Freiplätze an den kunsthistorischen Lehrstühlen geschaffen werden, die durch das Comité jungen Kunsthistorikern aus allen Ländern der Welt, auch solchen, die dem Comité nicht angeschlossen sind, zur Verfügung gestellt werden. Dieser von dem Comité Internationale geförderte und durchgeführte Kunsthistoriker-Austausch bildet eine wertvolle Ergänzung des in Deutschland bereits bestehenden internationalen Studenten-Austausches. Außerdem bildet das Comité eine internationale Institution — das wurde in allen Einzelheiten auf dem diesjährigen Kongreß festgelegt — zur gegenseitigen Hilfe für Auskünfte, Photographien, Literaturvermittlung und Dokumentation. Diese internationale Zusammenarbeit ist in der Weise gedacht, daß zum Beispiel ein junger Kunsthistoriker, der irgendwo in der Welt ein bestimmtes Spezialgebiet bearbeitet, zu dem er Photographien und Literatur aus Deutschland braucht, durch Vermittlung des Comités ohne Schwierigkeiten diese Hilfsmaterialien erhält. Er wendet sich dabei zunächst an das Comité-Mitglied seines Landes, das sich wiederum an das deutsche Comité-Mitglied, das dann dem jungen Forscher die gewünschte Hilfe direkt zukommen läßt. Die von einzelnen Mitgliedern ausgearbeiteten Vorschläge, die den Austausch regeln, wurden allgemein mit großer Zustimmung angenommen. So hofft man, von Land zu Land und von Forscher zu Forscher sich wertvolle Hilfe leisten zu können und kunsthistorische Fragen zu klären, deren Klärung bisher an einer internationalen Zusammenarbeit scheiterte. Die Tagung war umrahmt von einer Reihe gesellschaftlicher Veranstaltungen, Empfängen und Besichtigungen des alten und neuen Frankfurt, sowie einer Sonderausstellung der schönsten und kostbarsten Handzeichnungen aus dem reichen Besitz des Städelschen Kunstinstitutes. Der Kongreß wurde beschlossen mit einem Besuch von Würzburg, wo die Teilnehmer am Samstag von der Stadt empfangen wurden, die Stadt besichtigten und anschließend die barocke Schloß- und Gartenphantasie von Veitshöchheim besuchten.

### AUSSTELLUNG DER KUNSTWARTE, DÜSSELDORF

Die Kunstwarte, Düsseldorf, zeigt eine Auswahl neuer Bildstickereien verschiedener Künstlerinnen. Von Helly Driesen, einer Schülerin Ella Broesch, sieht man einen in der archaisch strengen ornamentalen Stilisierung und Musterung teppichartig wirkenden Behang mit den vier Evangelistensymbolen. Ein gesticktes Madonnenbild ist in der Gewandmusterung von Gold und Schwarz auf weißem Grund von kostbarer Wirkung; in der gleichen feinen, strengen Stilisierung schuf die Künstlerin eine mehrfarbige Stickerei der heiligen Anna Selbdritt. Ornamentalen Schwung der aus farbigen Schnüren aufgesetzten Konturen zeigt ein größerer, die thronende Madonna mit dem Drachen zu Füßen darstellender Behang von Lydia Jungmann, Essen. Können und reifen Geschmack erweist auch ein Verkündigungsbehang der Künstlerin, die zudem eine Anzahl gerahmter Bildstickereien im Kleinformat ausstellt. Hildegard Kohlschein, Neuß, stickte einen Christuskopf in einfacher, ruhiger Formgebung und Käthe Degen sehr wirksam mit Gold, Rot und Weiß die Evangelistensymbole in die Eckfelder einer gelben Fahne, die zudem rote Initialen um ein Kreuz in der Mitte zeigt. Stilstrenge Stolen und andere Paramente steuerten, außer einigen der genannten Künstlerinnen, Lotte Bach, M. Wirges und Elisabeth Ellendt, Benrath bei. K. G. Pfeill

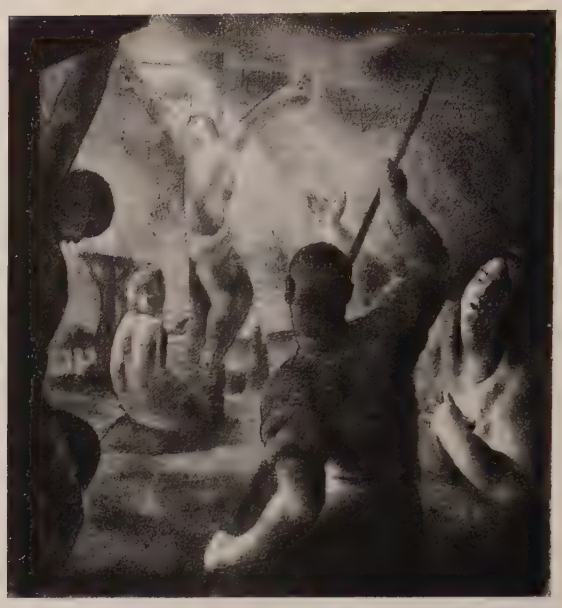
## Berichte aus dem Ausland

### SECHSUNDSECHZIG BILDER SUCHEN EINEN AUTOR

Es wird in unserer Zeit viel von den Bedürfnissen des Volkes nach Kunst geredet, und von der Unzulänglichkeit der bestehenden Einrichtungen, diesen Bedürfnissen gerecht zu werden.

PÁL C. MOLNÁR: MARIENALTAR

PÁL C. MOLNÁR
DETAIL AUS EINER VERKÜNDIGUNG



KAROLNY PATKÓ, KREUZIGUNG
Radierung

PÁL C. MOLNÁR: MUTTERGOTTES
Holzschnitt

PÁL C. MOLNÁR: VERLÖBNIS MARIA
Holzschnitt aus dem Buche „Maria“ von Jozsef Jánosi, S. 3

NOÉMI FERENCZY: DAS PARADIES. Wandteppich

Man veranstaltet Ausstellungen alter und neuer Meister und rechnet dabei auf die Anziehungskraft, die der Name ausübt. Warum aber macht man es nicht einmal umgekehrt, und zeigt namenlose Kunst, die der Reiz des Geheimnisses umwittert? Dieser Gedanke ist jetzt in Brüssel von einer Reihe Sammler und Kunstfreunde verwirklicht worden, die in drei Sälen des Palais des Beaux-Arts 66 Bilder alter Meister ohne Signatur und ohne Hinweis auf den vermutlichen Urheber zeigen. So wird der Beschauer dazu veranlaßt, einmal ganz unvoreingenommen Kunstwerke zu werten, und der rege Besuch dieser neuartigen Schau beweist, daß der Gedanke, die Kunstwerke selbst sprechen zu lassen, ein äußerst glücklicher war. Hier zeigt sich, daß die unselige „Zuschreibung" durch mehr oder weniger befugte Kenner alter Kunst gar nicht nötig ist, um einen Anreiz auszuüben, und daß die einer Kunstschöpfung innewohnenden Eigenschaften vollauf genügen, die Aufmerksamkeit und die Anteilnahme des Beschauers zu fesseln. So vermag diese Ausstellung, die manches gute Stück kirchlicher Kunst bietet, durch ihre Neuartigkeit nicht nur anzuregen, sondern auch einen anderen Gedanken wachzurufen, daß nämlich den Künstlern unserer Zeit recht wäre, was den alten Meistern billig ist, und daß man einmal eine Schau moderner Kunst ohne Meisternamen veranstalten sollte. Nur dadurch kämen wir von der törichten Suggestion des Namens los, und vielleicht zu einer vorurteilslosen Wertung unbekannter Talente. Gerade den jung aufstrebenden Begabungen könnte so der Weg geebnet werden, sicherlich auch zum Nutzen der Allgemeinheit.

Um auf diese Brüsseler Schau zurückzukommen,

so sei noch ein anderes mitgeteilt: Die Vereinigung von Kunstfreunden, die sich den Namen „Peau de l'ours" zugelegt hat (Das Fell des Bären), hat sich auch noch in anderer Hinsicht Verdienste erworben, indem sie während der vier Jahre ihres Wirkens den Landesmuseen wertvolle Schenkungen machte: So erhielt 1934 das Musée des Beaux-Arts in Brüssel ein vorzügliches Doppelbildnis des englischen Malers R. R. Reinagle (1775—1862), das Museum in Gent ein Sir H. Raeburn zugeschriebenes Damenporträt, und 1936 das Museum in Namur eine Darstellung des Abendmahles Christi von dem italienischen Barockmaler Lanfranco (1581—1647). Die hierfür nötigen Mittel wurden durch Beiträge der Mitglieder aufgebracht. Außerdem erwarb die Vereinigung eine Anzahl guter Kunstwerke zur Verlosung an ihre Mitglieder. Auch diese stattliche Sammlung von 66 Gemälden alter Meister, die dreißig Sammlern gehören, ist verlost worden. Solcher Art vollzieht sich die Verteilung des „Bärenfelles".

Jeder Kenner alter Kunst weiß von den mannigfachen Schicksalen eines Kunstwerkes zu erzählen, von seinen Wanderungen aus dem Laden des Händlers in irgendeine Privatsammlung, von der üblichen Versteigerung nach dem Tode des Besitzers, der es oft eifersüchtig vor der Öffentlichkeit hütet und verborgen hält, von heimlichen oder unheimlichen Verkäufen in das Ausland, wo es wieder von einer Hand in die andere übergeht, bis es schließlich in irgendeinem Museum eine Ruhestätte findet. Jeder Kenner alter Kunst weiß auch von den Meinungsverschiedenheiten der Kunstgelehrten über den mutmaßlichen Autor. Hier aber ist von alledem überhaupt nicht die Rede: Statt des üblichen weitschweifigen Kataloges nur die Abbildung; keinerlei Zuschreibung an einen bestimmten Meister, kein Hinweis auf den früheren oder den jetzigen Besitzer, überhaupt nichts, was die unparteiische Beurteilung irgendwie beeinflussen könnte. Nur das Kunstwerk als solches spricht zu dem Beschauer, der, wenn es ihn gelüstet, seine Mutmaßungen über den Meister in einem zu diesem Zweck aufgestellten Briefkasten niederlegen kann. Namenlose Bilder, die ihren Autor suchen!

Walter Bombe

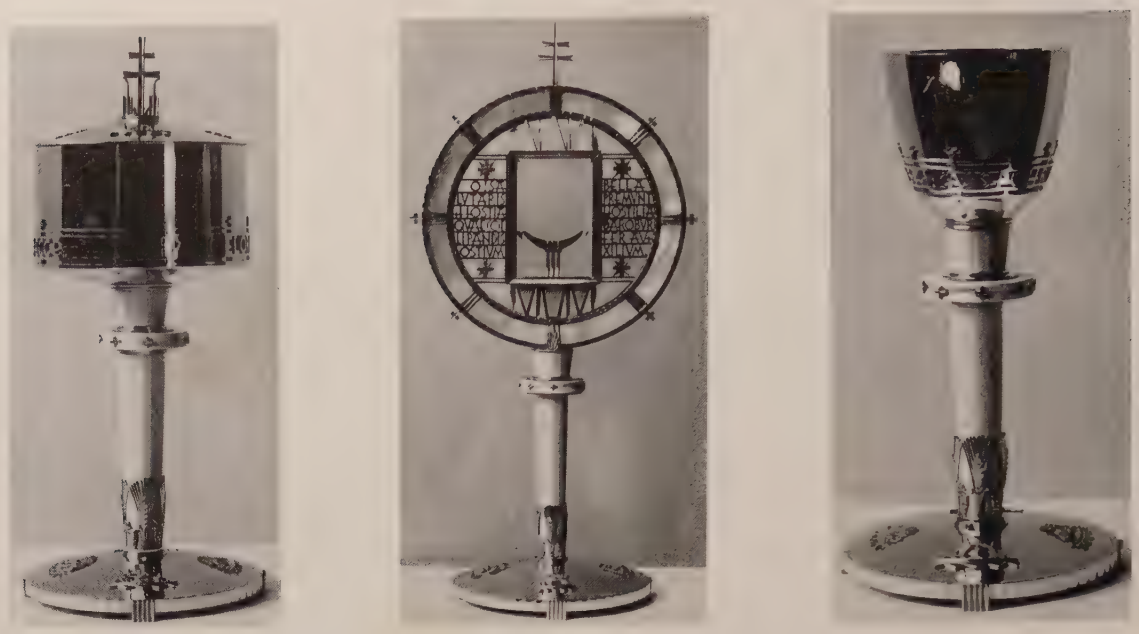
## EINE AUSSTELLUNG VON RUBENS-SKIZZEN IM MUSEUM ZU BRÜSSEL

Es hat nie einen fruchtbareren Künstler gegeben als Peter Paul Rubens. Man kennt von ihm 2235 Gemälde (darunter solche größten Ausmaßes) und Skizzen, sowie mehr als 400 Zeichnungen. Selbst wenn man berücksichtigt, daß ihm die Hilfe zahlreicher Schüler, unter denen Van Dyck weitaus der Begabteste war, zu teil geworden ist, bleibt diese Fruchtbarkeit erstaunlich: Wie das Meer die Ströme, so nimmt das Werk des Rubens das aller anderen Künstler seiner Zeit in sich auf. Maler, Bildhauer und Baukünstler gingen bei ihm in die Lehre, und Kupferstecher und Holzschneider haben, von seiner sicheren Formengebung geleitet, ihre höchsten Leistungen entfaltet. Die Motive, die er für seine Bilder wählte, und die Formen, die er ihnen gab, mögen durch den Zeitgeschmack bedingt sein, aber ihre Farbenpracht wird unabhängig von jeglichem Geschmackswechsel bis in die spätesten Zeiten hinein leuchten. Er gehört zu den wenigen ganz großen Künstlern, deren Werke über Raum und Zeit erhaben sind. Als ein Dreiundsechziger ist er im Jahre 1640 an der Gicht gestorben, noch ehe er das Greisenalter kennengelernt hatte: ein beneidenswertes Künstlerleben, das in der vollen Sonnenhöhe erlosch. Eine Ausstellung von nicht weniger als 135 Rubens-Skizzen, aus der ganzen Welt zusammengetragen, selbst aus Amerika und dem belagerten Madrid, wie das Brüsseler Museum sie während der zwei Monate August und September zeigt, darf schon darum allgemeiner Teilnahme gewiß sein, weil sie es ermöglicht, den eigentlichen Kern dieses ungeheuren Lebenswerkes aus der Fülle der Werkstatt- und Schülerarbeit auszusondern. Da sind vorbereitende Skizzen zu Tapisserien mit den Entwürfen zur Deckendekoration der Kirche S. Karl Borromäus in Antwerpen vereinigt, Studien zur der Folge des Lebens der Maria von Medici, der Gemahlin König Heinrichs IV. von Frankreich, mit den Entwürfen zum Festschmuck zu Ehren des Kardinal-Infanten Ferdinand in Antwerpen und Skizzen für die Folge der Deckenbilder des Bankettsaales der White Hall in London, Verherrlichung König Jakobs I. von England darstellend, mit denen für die Dekoration des Jagdpavillons der Torre della parada bei Madrid. Diese Arbeiten kleineren Umfanges dienten dann den Werkstatt-Gehilfen für die Ausführung im Großen, denn ein immer umfangreicher werdender Schülerkreis mußte helfen, solche von allen Seiten eintreffenden Aufträge auszuführen.

Bei jedem anderen Künstler würde die Gefahr nahe gelegen haben, daß bei derartig massenhaftem Werkstattbetriebe die künstlerischen Kräfte nachlassen. Nicht so bei Rubens, der darin in der Kunstgeschichte wohl einzig dasteht. Gerade in einem Lebensalter, wo bei anderen Künstlern ein neuer Aufschwung nicht mehr erfolgt, um das fünfzigste Lebensjahr, entwickelt Rubens einen neuen Malstil, der alle früheren weit überragt. Seit etwa 1620 dehnt sich sein Wirken und Schaffen bereits über die eigentlichen Grenzen des Vaterlandes aus, er wird zu einem Maler von europäischer Berühmtheit, und die Aufträge aus Spanien, Frankreich, Italien, England und auch nach Deutschland nehmen zeitweilig einen solchen Umfang an, daß in dieser Zeit seine Kunst sich mehr in die Breite als in die Tiefe entwickelt. Wir vermissen in den Bildern dieser Zeit die Wärme, die seine früheren Werke auszeichnet, und finden in ihnen noch nicht das, was wir an seinen späteren Arbeiten lieben. Im Jahre 1626 stirbt ihm seine Gattin Isabella Brant, und vier Jahre später, 1630, heiratet er im Alter von bereits 53 Jahren die siebzehnjährige Helene Fourment, deren eigenartige blonde Schönheit ihn zu unzähligen Bildervorwürfen begeistert hat. Es folgt ein neuer gewaltiger, künstlerischer Aufschwung, der alles weit hinter sich läßt, was er früher geschaffen. In der Nähe von Mecheln kauft er sich das Schloß Steen mit einem großen Landgut, das sein Lieblingsaufenthalt in den nun folgenden Jahren wurde. Hier hat er, im steten Umgang mit der Natur, erst die rechte Verbindung mit der flämischen Landschaft und mit dem urkräftigen flämischen Volkstum gefunden, die in seinen „Alterswerken" einen so starken Widerhall findet.

Da ist das von den staatlichen Museen in Berlin hergeliehene Landschaftsbild mit dem großen Turm des 1635 erworbenen Schlosses Steen zu sehen, der Park des Schlosses aus der Brüsseler Sammlung der Frau J. Fiévez, die winzig kleine Landschaft mit dem Erhängten, die einst König Karl I. von England besaß, und die Bode 1928 dem Berliner

ÁRKAY LILLY SZTEHLÓ: HERZ-JESU-GLASFENSTER
IM CHOR DER KIRCHE IN BUDAPEST-VÁROSMAJOR



ANTAL MEGYER-MEYER
ZIBORIUM, MONSTRANZ UND KELCH IN DER UNIVERSITÄTSKIRCHE IN BUDAPEST
Silber, vergoldet mit Elfenbein

Museum schenkte, während aus dem Louvre die Landschaft mit Brunnen und Viehtränke kam, die Schelte a Bolswert 1638 stach, und aus dem Antwerpener Museum die Hirschjagd. Und zu den Landschaften gesellen sich die Bildnis-Studien, die ihn als einen Menschendarsteller von hohem Range bekunden: die beiden Köpfe aus der Sammlung des Dr. A. F. Philipe in Eindhoven, die prächtigen Negerköpfe aus dem Brüsseler Museum, das Reiterbildnis des Herzogs von Buckingham, das aus Michigan in den Vereinigten Staaten hergeliehen wurde, und das ergreifende Bildnis seines schon vom Tode gezeichneten Töchterchens Clara-Serena, das einer Sammlung in New York gehört, sowie die Grisaille für das Porträt des Herzogs von Olivarez, im Anschluß an Velazquez geschaffen, als Unterlage für einen Kupferstich des Paulus Pontius.

Rubens war auch ein begeisterter Verehrer der Antike. Er las mit Vorliebe lateinische Autoren und hat sich tief in die Alte Welt eingelebt. Dieser seiner Beschäftigung mit dem klassischen Altertum verdanken wir eine Fülle bedeutender Arbeiten, die späten Metamorphosen des Ovid und die Taten des Herkules für die Torre della Parada, die Taten des Achilleus, als Entwürfe für eine Teppichfolge, und den Triumph Roms, einen Entwurf für das bekannte Gemälde der Sammlung des Fürsten Liechtenstein in Wien. Damit haben wir schon das Gebiet der Allegorien beschritten, das hier vor allem durch den Entwurf für das berühmte große Bild der Pitti-Galerie vertreten ist, jene gewaltige Schilderung der Vernichtung aller Kultur und Kunst durch den Krieg, hier durch Mars verkörpert, der sich aus den Armen der Venus losreißt, um aus dem geöffneten Janustempel in den Kampf zu stürmen.

Ebenso unübersehbar wie die Reihe der geschichtlichen, mythologischen und allegorischen Darstellungen ist auch die der religiösen Bilder des Meisters. Aus dem Alten Testament haben wir hier die Versöhnung Esaus mit Jakob in zwei Fassungen aus englischem Privatbesitz, dann Esther vor Ahasverus, aus New York hergeliehen, und in reicherer und sorgfältigerer Ausführung aus dem Besitze von Gustav Hobraeck in Neuwied. Ferner das häufig von Rubens behandelte Thema der Susanna mit den beiden Alten, aus Stockholm stammend. Die Geschichten des Neuen Testamentes sind vertreten durch die Begegnung der Maria mit Elisabeth, der beiden Frauen, die sich so viel zu sagen haben, aus der Sammlung Condé in Biarge in Frankreich, eine späte Grisaille für den 1638 durch Pieter de Jode den Jüngeren ausgeführten Stich, die Anbetung der Könige in zwei Fassungen aus New York und Groningen, die Auferweckung des Lazarus aus dem Louvre, die Geißelung, ein Frühwerk, um 1614 anzusetzen, und drei verschiedene Fassungen zur Kreuztragung und eine Grablegung.

Aus dem Kreise der Heiligen-Legenden haben wir eine Fülle von Einzelgestalten und Szenen, unter denen das farbenfreudige Martyrium der heiligen Ursula hervorragt, das aus dem Brüsseler Museum stammt, neben einer weniger bedeutenden Variante aus dem Musée Fabre in Montpellier. Niemals zeigen diese Skizzen, wie es sonst meist der Fall ist, ein unsicheres erstes Tasten oder „Reuezüge" (Pentimenti), sondern mit einer Sicherheit sondergleichen ist sofort die plastische Vision verkörpert. Die Skizze zur Anbetung der heiligen drei Könige aus dem Metropolitan-Museum in New York, im Jahre 1617 für die Kirche S. Johann in Mecheln bestellt, gibt in raschen, sicheren Strichen, breit und flott hingemalt, alles Wesentliche des mehr als drei Meter hohen Altarbildes, das er zwei Jahre nach der Erteilung des Auftrages, 1619, ablieferte. Man sieht hier, wie er zunächst die Licht- und Schattenmassen ordnet, die er allmählich aus einem neutralen Gesamtton herausholt, wie er die Komposition mit schräg in die Tiefe

LANDESSCHULE FÜR KUNSTGEWERBE IN BUDAPEST: MESSGERÄTE

führenden Linien aufbaut, weil ihm die Stoßkraft der Diagonale ebenso vertraut ist wie die Künstlerregeln der Vereinfachung und der Teilung, und wie er in seiner Freude am Runden gern alle Kanten und scharfen Ecken schwinden läßt. Auch der reiche szenische Apparat, den er in dem Altarbilde aufbietet, ist nicht nur in den Hauptfiguren, sondern auch in dem malerisch-orientalischen Gefolge in den Hauptzügen angegeben. Die gleichen Feststellungen kann man an der innig beseelten Auferweckung des Lazarus machen, einer im Louvre-Museum in Paris bewahrten Skizze zu dem großen Gemälde, das die Berliner Staatliche Gemälde-Galerie besitzt, und das 1618 datiert wird. Auch hier Diagonal-Komposition, und ein ganz einzigartiges Gefühl für die Harmonie des Ganzen und für das Einordnen des Einzelnen, damit es nicht aus dem Rahmen des Ganzen herausfalle. Die Kraftfülle und das gesunde Lebensgefühl des Rubens, das auf uns Menschen von heute so erfrischend wirkt, kommt in allen diesen Darstellungen zum Ausdruck, die mehr als drei Jahrhunderte überdauert haben und heute als ein der ganzen Menschheit gehöriges Kulturgut bezeichnet werden dürfen. Um die mit großer Liebe und Umsicht verbreitete Schau, die unter dem hohen Protektorat des Königs von Belgien steht, hat sich vor allem der Leiter der Königlichen Museen, Prof. Leo van Puyvelde, verdient gemacht. Walter Bombe

## NEUE KUNSTWERKE

Ein Kreuzweg für die Frauenfriedenskirche in Frankfurt am Main. Der Bildhauer Albert Henselmann hat für Herkommers Frauenfriedenskirche in Frankfurt am Main Kreuzwegstationen in einer flachen Relieftechnik geschaffen, die er selbst Flachschnitt nennt. Ähnlich wie bei frühen Reliefs

ISTVÁN PEKÁRY: SAKRISTEITÜRE IN EINGELEGTER ARBEIT IN BUDAPEST-VÁROSMAJOR

der alten Ägypter, die zwischen der Höhe und der Tiefe des Reliefs nur einen sehr geringen Niveauunterschied kannten, so daß die Reliefteknik einer auf den Stein übertragenen Zeichnungstechnik ähnelte, stellt sich Henselmanns Arbeit dar. Das hohe Format, das ihm der Raum auferlegt, bedingt mit seinen vier Metern Höhe, denen nur ein Meter Breite für jede Reliefplatte entspricht, eine aus dem Hintereinander ins Übereinander ansteigende Komposition. Die Figuren, die in der Flachtechnik eingeschnitten und eingeriefelt sind, steigen in starken Überschneidungen hintereinander auf und erinnern mit der Drastik ihrer Charakterisierung an altdeutsche Passionsdarstellungen. Leicht hingehauchte Farben, die in einer Wachsmalerei ausgeführt sind, die sich mit dem plastischen Material bindet, ordnen sich dem expressiven zeichnerischen Reliefstiel ein. Die Worte unter den Kreuzwegstationen sind abgekürzt. Man liest „Veronika" oder „Am Kreuz" oder „Erster Fall", und wenngleich die Neuheit dieser Beschriftung auffällt und eine deutliche Aussage zum künstlerisch gestalteten Bild abzugeben scheint, so ist doch zu erwägen, ob denn die Kreuzwegstationen nicht gerade durch die altehrwürdig und überall sich gleichbleibenden Sätze, die man von Kindheit an kennt, in einem tieferen Sinn andächtig beschworen werden. Freilich war hier die schmale Basis, die für die Schrift zur Verfügung stand, ein äußerer Zwang zur Abkürzung, die aus der besonderen Gelegenheit heraus gerechtfertigt ist.

Ernst Kammerer

## Forschungen

### VOM HEILIGEN QUELL

Vor Jahren lebte ich längere Zeit in einem kleinen rheinischen Städtchen, einem Städtchen, das, eingebettet in die waldigen Höhen an der Ruhr zwischen Düsseldorf und Essen, auf älteste Geschichte zurückblicken kann. Aus dem 8. Jahrhundert schon gibt es historische Überlieferungen von der Klostergründung durch den heiligen Liudger, der 809 als Bischof in Münster starb. Neueste Forschungen und Grabungen ergaben, daß die Klostergründung zu W e r d e n nicht in unbebauter Wildnis entstand, sondern daß sie am Fuße und im Schutze (?) einer großen fränkischen Volksburg, der „Alteburg" und eines befestigten Grafensitzes, einer curtis, errichtet wurde . . . oder war deren Zerstörung durch Brand, von dem das Erdreich so deutliche Spuren bewahrt hat, zur Zeit der Klostergründung schon geschehen? Das Kloster zu Werden, Werthinam, wie der alte Name war, erlebte im 10. und 11. Jahrhundert seine Blüte. Und im 13. Jahrhundert, in das erst die Gründung Berlins fällt, war seine Glanzzeit bereits vorüber. Die Auflösung des Klosters allerdings erfolgte erst um 1800, als eine Folge der Säkularisation.

Die Bewohner des Ortes sind ein eigener Typ — und haben auch heute noch viel von alten Gebräuchen bewahrt, wenn auch ihr äußeres Leben sich den nahen Bergbaubezirken, die auch ihnen Brot geben, angepaßt hat. Alte Bräuche und Erinnerungen stehen ohne kulturhistorischen Nimbus in einfach selbstverständlicher Tradition unter ihnen, und von einem reizvollen Brauch will ich berichten:

Eines Abends im Winter tappten durch die Parkwege, die zu meiner Wohnung führten, zwei kleine Mädchen, halb ängstlich vor der Dunkelheit und halb wichtig stolz die Mappe tragend, aus der sie mir die Zeitung übergeben sollten. Auf meine Frage, weshalb denn sie und nicht die Mutter die Zeitung brächten, plapperten die Mäulchen los: Daß, als sie heute morgen erwacht, ein kleines Schwesterchen dagewesen sei, das der Vater des Nachts vom „Heiligen Quell" vom „Pütt" geholt habe,

LANDESSCHULE FÜR KUNSTGEWERBE, BUDAPEST: ANTEPENDIUM IN SPITZENARBEIT

wo es ihm die Jungfrau Marie übergeben habe, und daß die Mutter nun daheim bleiben müsse, um das Schwesterchen zu hüten, das so winzig klein sei und so ganz kleine Händchen habe.

Vom „Heiligen Quell" war dieses Menschenkind geholt und von der Jungfrau Maria dem Vater eigens übergeben — nicht der Klapperstorch hatte es ins Haus gebracht!

Heilige Quellen sind nur noch ganz wenige in Deutschland erhalten. Nur von wenigen wissen wir noch: von der des Odilienberges im Schwarzwald, von dem Kunibertsbrunnen zu Köln, vom Schönen Brunnen in Nürnberg und der Werdener Quelle[1]). Welche Umstände und Geschehnisse der Werdener Quelle ihre Heiligkeit verliehen, wissen wir nicht. Anzunehmen ist, daß die Quelle schon den alten Germanen geheiligt war und schon bei den Frühlingsfesten des germanischen Kults eine Rolle spielte. Denn bei der Christianisierung wurde sie von der Kirche als „Heiliger Quell" übernommen, und wir wissen ja, wie gern und häufig alte vorhandene germanische Heiligtümer als christliche übernommen wurden. Möglicherweise hat der Quell sogar den jungen Christen als Taufort gedient.

Jedenfalls mag der unter dem Erdreich freiliegende klare Wasserspiegel, der durch die Bodengestaltung einen unsichtbaren Zu- und Abfluß haben muß, sonst würde ja das Wasser überlaufen oder stagnieren, schon in ältesten Zeiten Bewunderung und Verehrung vor etwas Unverständlichem, Hohem erweckt haben. Sein Wasser wird auch von alters her, wie die Odilienquelle, für Augenleidende heilbringend empfohlen. Und ich selbst habe, als Vermessungsarbeiten mich oft und lang in den Ruinen der im frühen Mittelalter über dem Quell erbauten Kapelle festhielten, mehrere Male mit angesehen, wie das Wasser noch heute in Krügen und Flaschen zum Gebrauch für die Kranken geholt wurde. Und kommen wir zu dem Bericht der Kinder: Tief unten am Quell sitzt die Gottesmutter auf einer weiten blumigen Wiese, und um sie her auf der Wiese spielen die ungeborenen Menschenkinder. Und ist eines Kindleins Zeit gekommen, steigt bei Nacht die Jungfrau Maria mit dem Kindlein empor und findet oben am Quell einen des Kindes harrenden Vater. Unten am Quell auf blumiger Wiese hütet die Jungfrau Maria die ungeborenen Kinder! Erinnerung an älteste germanische Mythologie steigt auf, in der Frau Holle zu gleichem Dienst an den Seelen der Ungeborenen ausersehen war. Im Erdenschoß auf blumiger Wiese spielt sie mit ihnen am springenden Quell und gibt ihnen süßen Hirsebrei. Die Christianisierung wandelte nur Frau Holda in die Gottesmutter, Kindleinswiese und Quell bleiben — fest eingeprägt in die Psyche des Volkes, wie einst in grauer Vorzeit, so sind sie es heute noch und werden es bleiben, so lange die geheimnisvollen Wasser des „Pütts" zutage treten. Und wieviel demütiger und zu Liebe und Dienst bereit empfangen Vater und Mutter das Kind, das ihnen von der Heiligen Mutter selbst zu eigen übergeben wird — als wenn es nur der Klapperstorch durch den Schornstein geworfen hat!

Elisabeth Hohmann

[1]) Anmerkung des Schriftwartes: Die Annahme, daß es in Deutschland nur noch wenige heilige Quellen gäbe, ist unrichtig. Man müßte sie nur einmal sammeln. Ich nenne hier nur aus der Erinnerung: St.-Kilians-Quelle in Würzburg, Heilig Blut bei Erding, St. Wolfgang bei Isen (Oberbayern), Brudersbrunn im Bayerischen Wald (B.-A. Grafenau), Limbach (B.-A. Haßfurt, Unterfranken), der Altobrunnen in Altomünster (Oberbayern), Amorsbrunn b. Amorbach (Odenwald) u. a. m.

## Bücherschau

Peter Breuer, Münchener Künstlerköpfe. 4°. 356 S. 477 Abbildungen. Verlag Georg W. Callwey, München 1937. Geb. RM. 12,—.

Zum Münchner Kunstsommer 1937 ist dies Buch erschienen, das in über 100 Einzelaufsätzen „Münchener Künstlerköpfe" skizzieren will. Eine größere Auswahl derselben sind in den Jahren 1933—36 im „Völkischen Beobachter" erschienen. Gauleiter Minister Adolf Wagner hat das Vorwort geschrieben. Damit ist die geistige Richtung des Buches gegeben. Doch ist das ganze Werk in keiner Weise einseitig. Mit liebevollem Blicke umfaßt der Verfasser alte und neue Künstler, prominente und weniger bekannte. Aber ein gutes künstlerisches Niveau wird bei der Auswahl gehalten. Eine flotte Schreibweise, reichlich durchsetzt mit Anekdoten, Künstlerscherzen, guten und bösen Lebensgängen, macht den Text lesenswert, ja darüber hinaus zu einem wichtigen Beitrag zum Kultur- und Künstlerleben unserer heutigen Zeit. Man sieht Gegensätze, künstlerische Richtungen, wertvolles Alte, das noch aus einer anderen Generation herüberragt, aber auch stilbildendes Neue, das in weitere Zukunft weist. Mit einem Worte, man sieht den Reichtum des künstlerischen Lebens, der trotz aller verächtlichen Worte, die man früher so oft hören mußte, in München immer war und heute noch ist. Auch Künstler, die wir in diesen Blät-

tern schon behandelt, finden sich vor, ich nenne Leo Samberger, Heinrich Waderé, Karl Blocherer, German Bestelmeyer, Josef Henselmann, Matthäus Schiestl, Albert Burkart, Else Jaskolla, Adolf Jutz, Günther Graßmann, Johann Michael Wilm, Richard Knecht, Mauritius Pfeiffer, Ludmilla Pongratz, E. Oswald Bieber, Josef Wackerle. Der Wert des Buches erhöht sich durch eine prächtige und charakteristische Auswahl ausgezeichnet reproduzierter Bilder. So wird das Buch als ein wertvoller Gruß aus Münchens Kunstwelt wohl von vielen begrüßt werden. Georg Lill

Der Große Herder. Nachschlagewerk für Wissen und Leben. Vierte, völlig neubearbeitete Auflage. 12 Bände. Jeder Band in Halbleder RM. 34,50, in Halbfranz RM. 38,—.

Auch die letzten Bände des Großen Herders halten an einer bewährten, wissenschaftlichen und aktuellen Bearbeitung fest, die immer auf eigenen Informationen beruht. Nur über das Gebiet der Kunst soll hier gesprochen werden. Neben den alten Künstlern finden wir auch gute kurze Angaben und Charakteristiken über heute lebende, etwa über Wackerle, Martin Weber u. a. Richtunggebend sind große zusammenfassende Artikel. Ich hebe hervor Städtebau, Nordamerikanische Kunst, Nordische Kunst, Plastik der Gegenwart, Rokoko (ausgezeichnete Gliederung!), Volkskunst, Zisterzienserklöster in Deutschland. Wer sich mit christlicher Kunst beschäftigt, wird am „Herder" ein besonders gutes Nachschlagewerk haben. Hier findet man gutes Material über Kultbilder (Schmerzhafte Mutter, Pieta, Vesperbild, Schutzmantelmadonna) oder über christliche Ikonographie (Verkündigung, Weihnachten, christliche Typen), über Einzelgebiete (Paramente, Sarkophage). In dieser Hinsicht ist auch bei den einzelnen Städten sonst schwer zu Erfahrendes leicht zu finden (Vatikanstadt, Venedig, Warschau, Wien, Salzburg, Speyer). Somit darf man „Herder" als ein ausgezeichnetes allgemeines Lexikon bezeichnen. Für spezielle Zwecke ist er sogar einzigartig.

Georg Lill

## AN UNSERE LESER!

Mit Wehmut nehmen wir heute Abschied von unseren Lesern. Die Neuordnung der preßgesetzlichen Verhältnisse hat es mit sich gebracht, daß die Zeitschrift von dem Verlage „Gesellschaft für christliche Kunst, GmbH." nicht mehr weitergeführt werden darf. 33 Jahre hat „Die christliche Kunst" sich bemüht, von christlicher Kunst zu künden und für ihr Verständnis und ihre Ziele unter Künstlern und Kunstfreunden, unter Geistlichen und Laien zu werben. Wenn sie auch alte Kunst als Vorbild und Richtschnur stets gewertet, so war ihr eigentliches Gebiet die zeitlebendige Kunst unserer Tage. Die 33 Bände, die vorliegen, mögen sich in vielem unterscheiden — ein Menschenalter in der heutigen Bewegtheit ist ein weiter Weg! Narben und Wunden mögen leicht aufgezeigt werden. Aber es sind Male, die allen, die mit ihr und in ihr kämpften, Ehrenzeichen bleiben werden, da sie aus tiefster Gesinnungstreue empfangen wurden. Wir danken allen unseren Lesern und Anhängern für bewährte Treue und Anhänglichkeit — es sind nicht wenige dabei, die vom Anfang durch 33 Jahre mit uns gingen. Ein Trost wenigstens macht uns den Abschied leichter. Die Zeitschrift wird eine Nachfolgerin haben, die unter anderem Namen, „Die Neue Saat", vom 1. Januar 1938 im „Christophorusverlag", Freiburg im Breisgau, Johanniterstraße 4, unter Leitung von Dr. Maaßen erscheinen wird. Die neue Zeitschrift will sich nach Aufmachung und Darstellung an weitere Kreise wenden; das geistige Ziel einer christlichen Kunst wird dasselbe bleiben. Deshalb wird auch der bisherige Schriftwalter in einem besonderen Mitarbeiterverhältnis zur neuen Zeitschrift stehen, um alte Tradition in neuem Gewande zu wahren. Wir fordern deshalb die auch heute noch stattliche Zahl unserer treuen Leser auf, ihr Vertrauen auf die Zeitschrift „Die Neue Saat" übertragen zu wollen. Damit Gott befohlen!

München, September 1937. Der Schriftwalter: Prof. Dr. Georg Lill

### Auch der Verlag

möchte den bisherigen Beziehern für die treue Gefolgschaft herzlich danken. Abschied brauchen und wollen wir nicht nehmen, denn die meisten Leser sind auch Freunde unseres Kunstverlags, der unverändert im Dienste der christlichen Kunst weiterarbeitet, um gute Meisterwerke weitesten Kreisen des Volkes zugänglich zu machen.

Die Nachfolgerin der „Christlichen Kunst", die neue Zeitschrift „Die Neue Saat", erscheint in einem Tochterunternehmen des Herder-Verlags, und dieser Name bietet die Gewähr für eine gediegene verlegerische und inhaltliche Leistung. Unsere bisherigen Bezieher können daher der Neugestaltung volles Vertrauen entgegenbringen. Möge die neue Zeitschrift eine recht große Gemeinde finden und vielen nützlich sein.

Gesellschaft für christliche Kunst
Kunstverlag GmbH., München

Schriftwalter: Prof. Dr. Gg. Lill, München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2. — Anzeigenleiter: Karl Rexhausen, München. — D. A. II. Vj. 1937 3000. Zur Zeit gilt Anzeigenpreisliste Nr. 2. Druck: F. Bruckmann KG., München. — Verlag: Gesellschaft für christliche Kunst, Kunstverlag, GmbH., München 2 NW, Wittelsbacherplatz 2.
Bezugspreis halbjährlich RM. 8,— franko; Einzelhefte RM. 1,75; Postscheckkonto München 1440.